ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME

E. BERTAUX

Docteur-ès-Lettres

L'ART DANS L'ITALIE MÉRIDIONALE

TOME PREMIER

De la Fin de l'Empire Romain à la Conquête de Charles d'Anjou

DESSINS et PHOTOGRAPHIES de L'AUTEUR

FONTEMOING ÉDITEUR PARIS

Rudnicki — 03

E.K. Waterhouse

L'ART

DANS

L'ITALIE MÉRIDIONALE



Fontemoing, Éditeur. Phototypie Berthaud

PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE TRANI
AVEC LES PORTES DE BRONZE DE BARISANUS DE TRANI

ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME

OUVRAGE PUBLIÉ SOUS LES AUSPICES DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

L'ART

DANS

L'ITALIE MÉRIDIONALE

TOME PREMIER

De la fin de l'Empire Romain à la Conquête de Charles d'Anjou

PAR

ÉMILE BERTAUX

ANCIEN MEMBRE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME

CHARGÉ DU COURS D'HISTOIRE DE L'ART MODERNE A L'UNIVERSITÉ DE LYON

OUVRAGE ACCOMPAGNÉ DE

404 FIGURES DANS LE TEXTE, 38 PLANCHES HORS TEXTE EN PHOTOTYPIE ET DEUX TABLEAUX SYNOPTIQUES

DESSINS ET PHOTOGRAPHIES DE L'AUTEUR



PARIS

ALBERT FONTEMOING, ÉDITEUR

LIBRAIRE DES ÉCOLES FRANÇAISES D'ATHÈNES ET DE ROME

DU COLLÈGE DE FRANCE ET DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

4, Rue Le Goff, 4

1904

A LA MÉMOIRE

DE

GUSTAVE LARROUMET

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS
SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Hommage filial.

PRÉFACE

Une moitié de la Terre des Arts est restée, jusqu'au milieu du XIXe siècle, une terre inconnue dans le domaine de l'histoire de l'art. Aujourd'hui encore, l'Italie du Sud est oubliée et comme dédaignée par les érudits qui étudient avec le plus d'amour les œuvres d'artistes que le Moyen Age et la Renaissance ont léguées à l'Italie moderne. Le Cicerone *de Burckhardt, dont les éditions successives enregistrent les découvertes qui viennent d'être faites dans les archives et dans les monuments, consacrait à Naples, dans sa sixième édition, quelques pages qui contenaient plus d'erreurs flagrantes que les nombreuses pages consacrées à Rome, à Florence et à Venise; en* 1893, *le livre qui est le bréviaire des amis de l'art italien citait à peine, en dehors de Naples, une dizaine de monuments épars dans les anciennes provinces napolitaines* [1]. *Ces erreurs et ces omissions relèvent de deux causes distinctes.*

Naples n'avait pas eu, à la fin de la Renaissance, un Vasari. Le biographe arétin ne mentionne lui-même, dans la capitale des vice-rois espagnols, que des œuvres d'art exécutées par des Toscans. Avant et après Vasari, deux érudits napolitains s'occupèrent, il est vrai, de rassembler quelques documents relatifs aux artistes qui avaient travaillé pour les deux maisons d'Anjou et d'Aragon [2]. *Le* 20 *mars* 1524, *l'historien Pietro Summonte adressa à l'amateur vénitien Marcantonio Michiel une lettre où étaient énumérés plusieurs artistes du XIVe et du XVe siècle. En* 1667, *un autre historien napolitain, Camillo Tutini, laissait à son ami, le cardinal Francesco Maria Brancacci, tous ses manuscrits, dont l'un contenait un discours intitulé :* Dei Pittori, Scultori, Architetti, Miniatori e Ricamatori nazionali e regnicoli. *Mais la lettre de Summonte n'a été publiée qu'en* 1860 [3] *et le manuscrit de Tutini qu'en* 1898 [4]. *Ces résumés véridiques sont restés inconnus des compilateurs d'histoire ecclésiastique et nobiliaire qui, au XVIIe siècle, ont pris soin de citer les édifices et les tombeaux anciens de Naples. Les œuvres d'art qui rappelaient les dynasties éteintes et la puissance abolie des* Seggi

1. *MM. Bode et C. de Fabriczy, les savants éditeurs du* Cicerone, *m'ont fait l'honneur de me demander en 1898 des notes destinées à corriger et à compléter la 7e édition.*

2. B. Croce, Scrittori della storia dell'arte napoletana anteriori al de Dominici (Napoli Nob^{ma}, *VII*, *1898*, *p. 17-20*).

3. Memorie dell' Istituto veneto, *1860*, *p. 411-417;* — A. Cicogna, Memoria intorno la vita e le opere di Marcantonio Michiel, *Venise*, *1861*, *p. 55-59* (*Cf.* E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance; *I*, les Primitifs, *p. 106*, *n. 1*). *La copie que Cicogna a eue entre les mains est incomplète; son texte a été reproduit par* Minieri-Riccio, Biografie degli Accademici Alfonsini, *p. 418-430*, *en note*, *et par* B. Croce (Napoli Nob^{ma}, *VII*, *p. 195-197*).

4. Napoli Nob^{ma}, *VII*, *p. 121-124* (*publié par M. B. Croce*).

restaient anonymes. Tout à coup, en l'année 1743, les noms des artistes oubliés reparurent en foule, comme s'ils étaient sortis d'une cachette unique; ils se pressèrent sur les pages de trois volumes in-4°, réunis sous ce titre : Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti napoletani.

*La suite régulière des ateliers et des familles d'artistes devenait distincte dès le milieu du XIII*e *siècle.* Pietro degli Stefani, Pippo Tesauro *et le fameux* Masuccio *sont les grands chefs d'école dont l'action s'exerce à travers toute l'époque angevine. Et la série continue, détaillée et ininterrompue, jusqu'à Salvator Rosa et aux peintres spadassins qui formaient avec lui la* Compagnie de la Mort. *Rien n'échappe à l'étonnant biographe dans la vie et la mort de ses héros : il connaît leurs familles, leurs mariages, leurs amours, leurs crimes. Il est vivant et amusant comme un Vasari échauffé par la verve napolitaine. Son livre fait fortune : pendant cent cinquante ans, les* Vite *des artistes napolitains ont été citées en parallèle avec les* Vite *des artistes toscans. Dans tel manuel publié à Paris en* 1898, *les deux générations de* Masuccio, *les* Mastro Stefanone, *les* Andrea Ciccione, *les* Colantonio del Fiore, *les* Zingaro *sont alignés à leur place chronologique, non loin de Giotto, d'Antonello de Messine et du Pérugin.*

*Tous ces noms sont des noms de fantômes. Tous ces peintres, ces sculpteurs, ces architectes du XIV*e *et du XV*e *siècle, qui se sont partagé jusqu'à nos jours la gloire d'avoir collaboré aux plus illustres monuments de Naples, n'ont jamais existé que dans un livre du XVIII*e *siècle. Le peintre de Dominici a menti, même lorsqu'il a raconté, à soixante ans, les aventures des peintres qui vivaient encore dans sa jeunesse, même lorsqu'il a accusé d'un meurtre son propre maître, Mattia Preti. La preuve des falsifications qui trouvent encore des copistes crédules a été administrée de manière si tranchante que, depuis quelques années, il n'est plus permis de chercher dans les trois volumes impudents autre chose qu'un cas pathologique de manie littéraire*[1].

Les écrivains qui ont suivi de Dominici ont négligé, après lui, tout ce qui était antérieur à l'époque angevine et ce qui se trouvait en dehors de Naples. Le faussaire avait bien placé, en tête de la liste glorieuse des maîtres napolitains, ce Tauro, *que Constantin préférait aux artistes grecs; il faisait apparaître, au IX*e *et au X*e *siècle, un* Mastro Fiorenza *et un* Agnolo Consentino, *qui avaient pour disciple* Pietro Cola di Gennaro, *— un nom bien napolitain. Mais les splendeurs des églises de Salerne et d'Amalfi n'existaient pas pour lui. Il y aurait quelque puérilité à accuser de Dominici d'injustice pour le Moyen Age : s'il eût découvert la beauté du « gothique », qui comprenait pour lui, comme pour Vasari, tout ce que les historiens appelleront plus tard le « byzantin », il eût devancé les contemporains qu'il trompait avec audace. On pourrait s'étonner seulement que, jusqu'à nos jours, les Abruzzes et les Pouilles aient été traitées par les historiens de l'art italien comme si ces provinces n'appartenaient pas à l'Italie. Pour expliquer cette exclusion, il ne suffira plus d'accuser*

1. N. Faraglia, le Memorie degli artisti napoletani, studio critico (Arch. stor. par le prov. napol., *VII, p. 329 et suiv.; VIII, p. 83-110, 259-286); —* B. Croce, Il Falsario (Napoli Nob^{ma}, *1892, p. 122-126, 140-144*).

de Dominici; il faut se rendre compte des difficultés que l'Italie méridionale opposait encore, il y a trente ou quarante ans, à ceux qui auraient voulu l'interroger sur son passé.

Sous les derniers Bourbons, l'Italie méridionale se composait d'une capitale, qui était la ville la plus étendue de toute l'Italie, la plus peuplée, la plus riche et la plus joyeuse, et de provinces, plaine ou montagne, qui étaient à peu près dépourvues de commerce et de voies de communication. De 1860 à 1870, les difficultés des chemins s'aggravèrent de la menace continuelle des brigands. Après la prise de Rome et l'achèvement de l'Unité, le nouveau gouvernement a eu rapidement raison des derniers malandrins; il a étendu en tous sens, à travers les régions les plus inaccessibles, le réseau des routes carrossables et des chemins de fer. Mais les provinces même où une villégiature serait aujourd'hui commode et agréable ont gardé leur mauvaise réputation pour les étrangers et pour la plupart des Italiens. Il reste d'ailleurs assez de districts montagneux dont l'abord est rude et l'exploration encore méritoire.

Pour que l'histoire de l'art dans l'Italie du Sud pût être établie sur des bases solides, il fallait que les deux causes d'erreur et d'ignorance eussent été supprimées ou vaincues, et que deux résultats fussent acquis : la démolition de l'édifice d'erreurs que de Dominici avait dressé autour des monuments de Naples et la découverte des monuments nombreux et parfois magnifiques qui restaient comme exilés loin des curieux et des chercheurs.

* * *

Quelques touristes étrangers avaient parcouru le royaume des Deux-Siciles à la fin du XVIIIe siècle : un Anglais, Thomas Swinburne; un Allemand, le baron de Riedesel; un Français, le marquis de Saint-Non. Le premier savant qui traversa successivement les Calabres, la Terre de Labour, les Abruzzes, les Pouilles, pour rechercher et reproduire les monuments du Moyen Age, en même temps que les inscriptions et les vases antiques, fut Aubin-Louis Millin, membre de l'Institut de France. L'auteur des Antiquités nationales *fit son voyage en 1812 et 1813, après l'incendie qui avait détruit sa bibliothèque et le trésor de ses notes, « rangées dans le plus bel ordre ». Il rapporta d'Italie nombre de dessins, exécutés sous sa direction par des artistes locaux : la série la plus riche comprenait les monuments de Naples : « tombeaux des princes normands et français, peintures du Zingaro, de Giotto et de Bisuccio de Milano »; mais Millin n'avait pas négligé des curiosités telles que l'autel d'ivoire de Salerne ou les pavements historiés de Brindisi et d'Otrante. Il mourut en 1818, sans avoir publié son voyage dans le royaume de Naples et le recueil de monuments qu'il avait projeté*[1]. *Les grands albums dans lesquels il avait fait coller une partie de ses dessins archéologiques*

1. *Sur les itinéraires de Millin et sur les recueils qu'il a formés, voir, dans les* Annales encyclopédiques *de 1818 (t. VI, p. 5-14), une notice très complète de C.-G. Krafft.*

ont été acquis par le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale de Paris, où ils sont restés à peu près inconnus[1].

Après Millin, trois Français, un archiviste et deux artistes, refirent une partie des itinéraires tracés par le savant qui avait découvert l'art du Moyen Age dans l'Italie du Sud. L'archiviste était Huillard-Bréholles; les deux artistes étaient les architectes qui devaient, plus tard, bâtir les Halles et l'Opéra de Paris : Victor Baltard et Charles Garnier. Les voyages et le travail étaient commandés par le généreux duc de Luynes. Baltard s'occupa en 1839 *de relever quelques édifices de la Terre de Bari; il dut camper, pendant plusieurs jours, au milieu d'un désert de pierres, dans les ruines magnifiques de la résidence de Frédéric II, Castel del Monte. Ses dessins, gravés avec une extrême finesse, accompagnèrent le volume in-folio que le duc de Luynes et Huillard-Bréholles publièrent en* 1844 : Recherches sur les monuments des Normands et de la dynastie de Souabe. *Malgré les promesses du titre, les monuments dessinés par Baltard étaient très sommairement décrits dans le texte : leurs images formaient simplement le décor de l'histoire des Normands et des Hohenstaufen, racontée avec plus d'éclat que de critique.*

Garnier, venu en Italie dix ans après Baltard, traversa en 1849 *la Basilicate et la Terre de Bari; il établit ses quartiers à Naples, où il dessina les mausolées de la maison d'Anjou*[2]. *Ces dessins devaient illustrer un ouvrage sur la dynastie française de Naples, que le duc de Luynes n'eut pas le loisir d'entreprendre et dont les planches n'ont pas été gravées*[3].

Lorsque Baltard se mit en route pour la Pouille, il avait vu à Rome une série de dessins que venait de rapporter un savant allemand. Cet étranger, un Saxon appelé Heinrich-Wilhelm Schulz, est le premier qui ait essayé d'étudier méthodiquement et de reproduire en détail les monuments antérieurs au XVIe siècle qui étaient conservés dans les différentes provinces de l'Italie méridionale.

Arrivé en Italie à vingt-huit ans, riche et ardent au travail, il avait connu Carl von Rumohr en Toscane. L'historien qui avait élevé contre les erreurs de Vasari le témoignage des archives montra, comme d'un geste, au jeune homme, l'étendue de ces provinces du Sud où lui-même n'avait pas pénétré. Schulz accepta la tâche que lui indiquait le maître : il eut l'ambition d'être le Rumohr de l'Italie du Sud. Il commença l'exploration du royaume de Naples, en 1832, *par les villes du golfe de Salerne et la région campanienne jusqu'à Bénévent. Pendant six ans, il employa la bonne saison à parcourir les Deux-Siciles. Il prit pour collaborateurs le peintre hanovrien Anton Hallmann, qu'il avait rencontré à Rome, et l'architecte*

1. *Recueil des monuments d'Apulie et de Calabre, antiquité et moyen âge* (*Gb 62 et Gb 63*); — *Tombeaux angevins de Naples* (*Pe 22*).

2. G. Larroumet, Charles Garnier. *Notice lue devant l'Académie des Beaux-Arts, 1899, p. 17 et 45.*

3. *Les aquarelles de Garnier appartiennent à la famille de Luynes. Elles sont enfermées dans la bibliothèque du château de Dampierre et dérobées aux travailleurs par des héritiers oublieux du savant qui a illustré leur nom. Les minutes des relevés et les croquis, exécutés avec autant de soin que de verve, ont été généreusement offerts par la veuve de Charles Garnier à la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, où elles sont mises à la disposition des historiens et des artistes.*

sicilien Saverio Cavallari; il les entraina à sa suite et leur fit relever et dessiner un grand nombre de monuments. Vers la fin de son séjour en Italie, il obtint la faveur exceptionnelle de consulter les archives royales de Naples, fermées jusque-là aux étrangers; il travailla une année entière dans le couvent de San Severino, où étaient amassés les registres angevins et aragonais.

La vue des monuments et la lecture des actes authentiques avaient dissipé pour lui les ténèbres et les fumées d'erreur qui enveloppaient l'art de l'Italie méridionale. Revenu en Allemagne en 1842, il rédigea en 1847 une introduction pour l'ouvrage auquel il travaillait depuis quinze ans. La tâche à accomplir lui apparaissait avec une netteté lumineuse. Il écrivait: « Les monuments du haut Moyen Age, qui sont ici plus originaux et d'une plus grande importance historique que ceux des siècles suivants, ont été négligés par les historiens de l'art, tandis que les monuments plus récents, depuis le XIIIe siècle jusqu'au XVIIe, ont été entourés par Bernardo de Dominici de personnalités fabuleuses et d'histoires romanesques... Il fallait observer sur place les monuments de toutes les parties du royaume, rassembler les renseignements épars dans les anciennes monographies locales ou les histoires provinciales, et éclairer, au moyen des sources d'archives, les assertions de de Dominici, pour leur trouver un fondement, ou bien pour les ruiner à jamais[1]. »

Cependant le livre ne fut pas écrit par celui qui en avait préparé les matériaux et conçu les idées directrices. Schulz fut, dès son retour en Saxe, accablé d'honneurs et de charges: directeur du Musée des antiques et du Cabinet des médailles à Dresde, membre de l'Académie des Arts, conseiller royal, rapporteur au Ministère de l'Intérieur, président de commissions et de corps savants, il n'appartint plus à ses ouvrages d'érudit. Esprit délicat et scrupuleux, peut-être chagrin, il se laissa devancer pour la Sicile par la grande publication du duc de Serradifalco, pour l'Italie méridionale par celle du duc de Luynes et de Huillard-Bréholles. Il en conçut un dépit amer et fut gagné par le découragement. Lorsqu'il mourut, en 1855, il laissait une quantité de planches gravées depuis dix ou vingt ans, quelques pages rédigées, deux cents carnets de voyage, dont soixante concernaient l'Italie méridionale, avec une bibliothèque d'introuvables monographies et de livres collectionnés au cours de ses voyages.

Le legs fut pieusement recueilli par la famille du défunt. La publication que Schulz lui-même n'avait pas réalisée fut entreprise par les soins de son frère, sous la haute direction de Ferdinand von Quast, directeur du Musée de Berlin, et avec la collaboration du jeune Ernest Strehlke. L'ouvrage parut cinq ans après la mort de l'auteur, en 1860: il comprenait trois volumes in-folio de texte, un volume in-folio de pièces d'archives et un atlas grand in-folio[2].

Tel qu'il se présentait au public, le livre de Schulz était une révélation. Il faisait connaître assez de documents authentiques pour dénoncer, par des rapprochements faciles, la longue

1. *Introduction*, p. 3-4.
2. Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, *Dresde*.

imposture de de Dominici; il reproduisait assez de monuments pour donner une idée des richesses artistiques qui étaient restées méconnues dans les provinces napolitaines. Les descriptions sont généralement précises; la plupart des inscriptions copiées avec soin; des comparaisons heureuses ont été parfois indiquées. Si l'on pense au nombre des monuments catalogués pour la première fois, aux difficultés que le voyageur a dû rencontrer, aux registres manuscrits, aux collections et aux volumes isolés qu'il a dépouillés, on placera l'œuvre de Schulz au-dessus de celle de Rumohr, et on saluera dans l'auteur de ce livre posthume un des initiateurs les plus laborieux et les plus clairvoyants de la critique moderne dans l'histoire de l'art.

Cependant le livre de Schulz ne suffit point à détruire les erreurs traditionnelles qu'il devait remplacer par des faits établis, ni à répandre la connaissance des monuments dont il apportait la description et l'image. Il n'a fait pénétrer la connaissance de l'Italie méridionale ni dans le grand public, ni même dans le groupe restreint des érudits et des critiques. La faible portée de l'action qu'a exercée ce livre admirable tient aux conditions exceptionnelles de sa publication et au plan qu'ont adopté l'auteur et l'éditeur[1].

Von Quast accomplit sa tâche d'exécuteur testamentaire avec des scrupules qui l'honorent et qui ont été funestes à son œuvre. Il tint à respecter l'écriture de Schulz, même lorsqu'il la trouvait sur un carnet de voyage; il composa des pages avec les phrases coupées çà et là. Chaque fois qu'il devait insérer une addition ou une réflexion personnelle, il prit soin de la détacher entre crochets. Le résultat est qu'on ne peut, la plupart du temps, découvrir du haut en bas d'un long paragraphe une suite régulière et un développement logique. L'esprit qui devait vivifier la lettre a disparu; aucune pensée ne s'est substituée à la pensée éteinte. Il est visible que la mort a passé et que l'œuvre monumentale est bâtie avec des ruines.

Si Schulz avait publié son ouvrage, il en aurait certainement animé quelques pages de l'éloquence qui vibre dans les premières lignes de son introduction. Mais il n'aurait pas essayé plus que n'a fait von Quast d'élever sur les débris du roman de de Dominici une construction historique. Déjà, dans l'introduction rédigée en 1847, il esquissait le plan de son livre; renonçant à suivre les différentes époques et à caractériser chacune d'entre elles, il se contentait de présenter les monuments et les faits dans un ordre géographique. Von Quast s'est conformé à ce plan. Au-dessous du nom d'une ville sont énumérés successivement les monuments que cette ville contient; dans l'intérieur de chaque monument, les peintures, les sculptures qui le décorent. Une œuvre du XVe *siècle se trouve brusquement rapprochée d'une œuvre du XII*^e^*. Sauf dans quelques cas exceptionnels*[2]*, les rapports de filiation, le développement des formes, la distinction des écoles ne sont pas même indiqués d'un mot. Le lecteur*

1. Il faut se souvenir aussi que l'ouvrage était d'un prix très élevé et d'un format peu maniable. Il est coté aujourd'hui, avec l'atlas, à plus de 600 francs.

2. Schulz avait réuni dans l'ordre chronologique les principaux renseignements relatifs à la peinture dans l'Italie méridionale; ses notes sont publiées à la fin du troisième volume.

voit passer sur des pages sans vie des énumérations sans suite ; il peut apprendre des faits, il ne découvre pas les causes. Aussi les historiens de l'architecture, de la sculpture et de la peinture qui ont ouvert sur leur table le pesant ouvrage n'en ont-ils à peu près tiré aucune lumière. S'ils ont essayé de citer les monuments que Schulz avait énumérés, ils n'ont pas su faire à ces inconnus une place dans les familles des monuments qu'ils avaient eux-mêmes associés. Le livre de Schulz, tel qu'il a été conçu, ne pouvait avoir une utilité immédiate que pour celui qui tenterait de le refaire, à condition de recommencer les voyages de l'auteur. En ce cas, il offre au chercheur une statistique monumentale, accompagnée d'une collection de documents : il est un guide... en trois volumes in-folio.

Le livre de Schulz n'est pas une histoire. A celui qui voudrait écrire cette histoire, il offrait le fondement nécessaire. Il ne donnait pas tous les matériaux. Dans un temps où les archives étaient encore un chaos et où les routes n'étaient, le plus souvent, que des sentiers, il avait été impossible à un seul travailleur de dépouiller tous les documents et de découvrir tous les monuments. Les lacunes laissées par le savant allemand auraient fait, dans un exposé historique, des vides capables de compromettre la solidité des conclusions. Plusieurs de ces lacunes ont été comblées par le travail individuel ou collectif des érudits et des archéologues italiens.

L'année même où Schulz quittait l'Italie, en 1842, l'architecte napolitain Luigi Catalani publiait un opuscule intitulé Discorso sui monumenti patrii. *Déjà l'auteur se refusait ouvertement à souscrire aux inventions de de Dominici. A la place des* Masuccio *et de leurs congénères paraissaient pour la première fois, et près de trente ans avant la publication de l'ouvrage de Schulz, des noms authentiques, copiés sur les inscriptions et dans les registres angevins.*

L'exemple donné par Catalani ne fut pas suivi tout d'abord. Les écrivains qui collaborèrent avec Stanislao d'Aloe au recueil descriptif publié sous le titre Napoli e le sue vicinanze *sont encore esclaves de toutes les erreurs invétérées. Cependant, dans les quarante ans qui se sont écoulés depuis la publication du livre de Schulz, le groupe des historiens qui appliquaient à Naples les méthodes critiques a apporté des contributions notables aux études d'histoire de l'art. Une guerre acharnée a été déclarée à de Dominici : après les solides articles de M. Faraglia et les spirituelles attaques de M. Benedetto Croce, le faussaire a été expulsé de Naples : il n'a trouvé asile que dans les provinces et chez les écrivains qui, au delà des Alpes, ne se tenaient pas au courant des travaux napolitains. Camillo Minieri-Riccio, en compulsant lui-même les archives, et surtout en publiant la plus grande partie des notes que l'érudit napolitain de Lellis avait relevées au XVIIe siècle sur des pièces perdues, a augmenté du triple le nombre des actes royaux du XIIIe et du XIVe siècle qui avaient été publiés dans le IVe volume de Schulz. L'étude des registres angevins et aragonais a été continuée d'une manière méthodique par MM. de Blasiis, Barone, Pércopo, Bevere. La fondation de l'*Archivio storico per le provincie napoletane, *en 1881, a permis la publication régulière des documents mis au jour et des études originales auxquelles ils ont servi de base. Un amateur zélé, le*

prince Gaetano Filangieri, employa un groupe d'érudits au dépouillement d'un fonds qui était resté inexploré, celui des Archives notariales. Avec les résultats de ses recherches, il remplit de volumineuses monographies d'églises et un énorme Dictionnaire des artistes. L'émulation des recherches d'archives gagna les provinces. Deux chanoines de Bari entreprirent un Codice diplomatico barese, *qui fixa les dates de quelques édifices. M. le professeur Carabellese, qui continue la publication, a exposé lui-même dans une étude spéciale quelques-uns des faits nouveaux acquis à l'histoire de l'art.*

D'autres érudits prenaient pour tâche de décrire les monuments et de les reproduire. Dès 1870, Demetrio Salazaro, directeur du musée de Naples, donnait le premier volume d'une publication plus luxueuse que sérieuse : Monumenti dell' Italia Meridionale dal x° al xiv° secolo. *L'auteur reprenait à son compte la plupart des erreurs de Dominici et renchérissait sur son devancier. Le patriotisme de Salazaro se refusait à reconnaître dans les provinces napolitaines des œuvres byzantines ou toscanes : tout était napolitain. Les grandes planches qui accompagnaient les deux volumes reproduisaient pour la plupart des aquarelles consciencieuses de Francesco Autoriello, que la chromolithographie avait gravement altérées. Cependant Salazaro, dans ses tournées d'inspection, avait retrouvé des édifices, des sculptures, des fresques fort curieuses qui avaient échappé à Schulz : il les signalait et il en reproduisait pour la première fois une partie.*

Les Abruzzes avaient été fort négligées par Salazaro. Cependant les monuments nombreux et remarquables qui s'étaient conservés dans cette région de montagnes avaient attiré la curiosité de M. Antonio de Nino, de Sulmona, qui allait conversant de village en village pour recueillir les traditions populaires et les coutumes archaïques, dont il a composé des recueils aussi aimables que savants. M. de Nino lui-même était un humaniste plutôt qu'un archéologue. Sur ses indications M. Vincenzo Bindi se mit en campagne avec un zèle fécond. En 1886, il faisait paraître un ouvrage compact, désordonné et plein de choses, qui avait pour titre : Monumenti storico-artistici degli Abruzzi. *Le texte manque de direction critique autant que celui de Salazaro ; mais l'auteur a beaucoup cherché. Il a fouillé les livres et les manuscrits laissés au XVIIe siècle par Antinori, le savant d'Aquila ; il a rempli de photographies satisfaisantes ou médiocres un album qui complète pour une vaste province le grand Atlas de Schulz. Après M. Bindi, M. de Nino lui-même indiqua quelques monuments inédits dans de savoureuses notices qu'il donna à la* Rivista Abruzzese *de Teramo, dirigée par M. le chanoine G. Pannella. Une revue rivale fut fondée à Sulmona, sous le nom de* Rassegna Abruzzese; *elle s'enrichit d'études originales, conduites avec une méthode très sûre par un professeur de l'*Istituto tecnico *de Sulmona, M. Pietro Piccirilli.*

A l'extrémité opposée de l'Italie méridionale, un géologue, M. Cosimo de Giorgi, rendait à l'histoire de l'art les services que M. de Nino lui avait rendus le premier dans les Abruzzes : tout en décrivant le sol et les villes de la province de Lecce, il faisait connaître un bon nombre de chapelles oubliées et de peintures perdues dans des grottes monastiques.

La Terre de Bari, plus riche que les autres provinces en églises gigantesques et en sculp-

tures opulentes, participa largement au mouvement qui attirait les érudits de l'Italie du Sud vers les souvenirs artistiques du Moyen Age et de la Renaissance. Les brèves études de deux architectes, M. Sante Simone et M. F. Sarlo, avaient ouvert la voie. Le zèle entreprenant d'un architecte romain, M. Ettore Bernich, stimula les amateurs et les autorités. En 1898, la province de Bari fit une manifestation publique en l'honneur des monuments dont elle avait la garde: des moulages, dont la plupart étaient grossièrement exécutés, furent envoyés à l'Exposition de Turin, avec des collections de photographies. Une notice abondamment illustrée fut publiée à cette occasion sous le titre : Nella Terra di Bari. *Pour mesurer le chemin parcouru en vingt ans, il faut comparer cette brochure avec le catalogue de l'exposition d'art ancien ouverte à Naples en 1876: dans l'exposition de Naples, de Dominici était encore le maître et ses artistes fantômes avaient leurs bustes à l'entrée des salles; l'auteur anonyme de la brochure imprimée à Trani pour l'exposition de Turin a fait justice de beaucoup d'erreurs; il connaît les études les plus récentes et les cite dans une bibliographie méthodique.*

Le Mont-Cassin avait été au Moyen Age une capitale de l'Art; les moines savants qui travaillaient dans la bibliothèque de l'illustre monastère s'occupèrent de mettre en lumière les chefs-d'œuvre des miniaturistes, emprisonnés dans les reliures massives. Dom Piscicelli-Taeggi, qui devait être élevé à la dignité de grand prieur de Bari, forma deux magnifiques recueils de planches tirées en couleur sur les presses de l'abbaye; son œuvre a été continuée par un Bénédictin français du Mont-Cassin, Dom Augustin Latil.

A Naples même, un groupe d'historiens et d'hommes de lettres fonda en 1892 une revue spécialement destinée à l'étude des questions de topographie historique et d'art ancien, sous un titre éclatant : Napoli nobilissima. *Cette revue, publiée avec élégance et parée de quelques illustrations, aurait pu rendre à la connaissance des monuments les services que l'*Archivio storico *rendait déjà à la publication des documents. Les petites curiosités ont tenu dans ce recueil plus de place que l'étude des œuvres importantes; la* Napoli nobilissima *a pourtant contribué, sous l'impulsion d'écrivains actifs, tels que MM. B. Croce et G. Ceci, à effacer les traces rebelles des mensonges répandus par de Dominici, à vulgariser les résultats certains obtenus par l'érudition, et à unir pour une action commune les bonnes volontés de l'ancienne capitale et des provinces dont elle est encore le centre intellectuel. L'aimable revue poursuit brillamment une carrière déjà honorable : les amis de l'art doivent lui souhaiter longue vie.*

*Le Gouvernement s'associa enfin officiellement à l'étude des monuments de l'Italie méridionale. Le compte rendu des travaux de restauration entrepris de 1891 à 1901, à Naples, dans la Terre de Bari et dans la Terre d'Otrante, à Bénévent et dans le comté de Molise, a été publié à la fin de 1902, en un volume abondamment illustré, dont le texte, riche en utiles observations techniques, est de M. A. Avena, directeur de l'*Uffizio regionale *de Naples*[1].

Quelques Italiens du Nord et quelques étrangers, après Schulz, ont associé leurs

1. *Je regrette de n'avoir pu mettre cette étude à profit que pour les deux derniers livres du présent volume.*

recherches à celles qui étaient menées dans les provinces napolitaines. M. Gustavo Frizzoni, de Milan, et M. Cornelius von Fabriczy ont élucidé quelques problèmes importants de l'histoire de l'Art à Naples, sous la domination de la dynastie aragonaise. F.-X. Kraus a échafaudé des hypothèses compliquées autour de l'art du Mont-Cassin, sans être entré dans la connaissance intime de cet art.

François Lenormant a rapporté de ses voyages dans la Grande-Grèce *et* à travers l'Apulie et la Lucanie, *des croquis de paysages et d'histoire qui séduisent par la couleur et l'accent de vie. En parcourant des régions peu connues, il a noté au passage des monuments inédits et a pu en faire photographier quelques-uns. Malheureusement, dans les théories rapides qu'il a esquissées à propos des monuments du Moyen Age et dans ses descriptions mêmes, il n'a pas su se défendre de certains excès d'imagination qui rendent ses livres de savant aussi dangereux parfois à consulter que le médiocre ouvrage de de Dominici.*

Deux autres Français ont racheté les erreurs involontaires ou volontaires de François Lenormant, par la méthode sévère avec laquelle ils ont étudié quelques monuments de l'Italie du Sud. M. Enlart a consacré plusieurs pages d'un livre qui fait autorité aux églises bâties par les rois angevins de Naples. M. Diehl a parcouru, après M. Cosimo de Giorgi, les grottes décorées par les moines basiliens dans la région apulienne; en étudiant les fresques perdues dans ces grottes, il a ajouté un chapitre important à l'histoire de l'art byzantin.

Les articles et les volumes qui, après le grand ouvrage de Schulz, avaient été consacrés à quelques monuments de l'Italie méridionale, avaient amassé des faits assez nombreux et assez significatifs pour constituer, avec la collection des faits réunis par le savant allemand, les éléments principaux d'une histoire générale. Quelques paragraphes et quelques chapitres de cette histoire se trouvaient esquissés. Mais seul M. B. Croce avait offert aux lecteurs de la revue Napoli nobilissima *une revue rapide des monuments de Naples et des provinces, échelonnés dans un ordre chronologique. Le délicat lettré mettait à la portée du public les faits révélés par Schulz; il ne commettait que peu d'erreurs; mais il n'abordait pas les problèmes et décrivait de loin la plupart des monuments. Ses articles sont restés épars dans la revue napolitaine: ils n'ont pas été réunis en volume; interrompus en 1893, ils n'ont pas été repris. Maintenant, comme en 1860, le livre d'ensemble qui suivrait le développement de l'art dans la moitié méridionale de l'Italie, pendant tout le Moyen Age et la Renaissance, le livre qui chasserait définitivement les vieilles erreurs en installant à leur place la vérité qui peut être connue, le livre qui répartirait équitablement le patrimoine artistique du passé, entre l'Italie qui triomphe de sa richesse royale et l'Italie qui restait déshéritée, ce livre n'existe pas.*

J'avais l'ambition de l'écrire, lorsque j'eus l'honneur d'être envoyé en 1894 à l'Ecole française de Rome. Pendant quatre ans je passai en voyages le temps que je n'employais pas au Palais Farnèse et dans les bibliothèques de Naples. Trois fois encore, après mon retour d'Italie, je retournai pour deux ou trois mois dans les provinces du Sud. J'avais pu assez rapidement prendre conscience des difficultés qu'allaient rencontrer les différentes phases de mon travail. Dans les archives il ne restait plus qu'à glaner; j'y pus faire encore quelques

trouvailles. Pour les monuments, au contraire, quelques-uns des plus caractéristiques étaient entièrement inédits ; la plupart avaient été étudiés sans aucune attention critique ; beaucoup n'avaient été ni relevés, ni reproduits. Or, une analyse même rapide laissait apercevoir dans l'histoire de ces monuments des problèmes qui n'avaient été le plus souvent ni discutés, ni même posés, et dont la solution intéressait l'histoire générale de l'art du moyen âge en Orient et en Occident. Les problèmes en question ne pouvaient être élucidés que par l'étude la plus attentive des œuvres elles-mêmes. Aussi mon effort fut-il dirigé vers la recherche des moindres fragments qui pouvaient contribuer à rétablir la filiation des formes et des motifs et à faire revivre, dans leur développement organique, les familles de monuments. Je ne reculai devant aucune peine pour obtenir des relevés exacts, des dessins suffisants et de bonnes photographies.

Tout en étudiant et en copiant les monuments sur place, il était nécessaire de poursuivre les rapprochements et les comparaisons d'où devait sortir le mot d'une énigme. Parfois les questions ne se formulaient que lorsque le monument était hors de portée : il fallait ou renoncer à conclure, ou revenir sur ses pas. Telle église de la Terre de Bari a été interrogée par cinq fois avant de rendre au sujet de ses origines une réponse satisfaisante.

Lorsque les comparaisons entre les monuments d'une province ou des différentes provinces pouvaient sembler épuisées, que de questions restaient ouvertes ! La solution était à Rome ou en Toscane, à Venise ou dans l'Italie du Nord, dans l'art français ou dans l'art germanique, dans l'art byzantin ou dans l'art musulman. L'affirmation raisonnée d'une solution décisive aurait exigé, dans plus d'un cas, une science universelle de l'art du moyen âge. Je ne pouvais prétendre à une telle science. Pour l'acquérir, il eût fallu patienter de longues années ; mais, pour explorer les plaines et les montagnes, il avait fallu quelque entrain de jeunesse. Comment être à la fois le jeune homme qui note et l'homme mûr qui conclut ? Il était nécessaire pourtant de se hâter ; sinon, les images risquaient de s'effacer de la mémoire où elles devaient s'associer. L'exemple de Schulz était instructif : après avoir commencé son œuvre à vingt-quatre ans, il était mort vingt-trois ans plus tard avec le chagrin de ne pas l'avoir menée à terme. J'ai cru pouvoir présenter, dix ans après le commencement de ma campagne, un premier volume, où l'ordre géographique, qui est celui des recherches, a cédé la place à l'ordre historique, qui suppose une série continue de problèmes posés et de solutions adoptées. Ce n'était point présomption, mais nécessité. Si un plus savant voulait tenter ce que je tente, il lui faudrait d'abord revoir ce que j'ai vu. Cependant, pour la plupart des solutions auxquelles je me suis arrêté, un contrôle direct sera possible : j'ai tenu à fournir les pièces justificatives, en fixant aux pages du livre des images rigoureusement fidèles. Nombre de monuments que Schulz n'avait pas connus pourront être analysés maintenant sur une table de travail. Les moins accessibles ont été reproduits de préférence et peut-être les explorations les plus pénibles seront-elles désormais épargnées aux travailleurs qui voudront étudier à leur tour l'art de l'Italie méridionale.

J'espère que ceux-là rendront justice à l'effort accompli. La tâche était si lourde que je

n'aurais pu la soutenir sans l'aide qui m'a été prodiguée. Avant mon départ j'avais reçu les plus précieux encouragements, ceux d'Eugène Müntz ; pendant mon séjour en Italie, j'ai dû beaucoup à l'active sollicitude des deux maîtres qui ont été les directeurs de l'Ecole de Rome, M. Geffroy et Mgr Duchesne. L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, en m'attribuant par deux fois une mission sur les fonds du legs Eugène Piot, a honoré mon travail et m'a permis de l'achever.

Je suis heureux de proclamer ici les sentiments de reconnaissance et d'affection que je conserve à l'Italie et aux Italiens. Devant le voyageur français les portes se sont ouvertes et les mains se sont tendues. Les travailleurs un peu perdus dans les provinces lointaines communiquaient avec empressement leurs découvertes et leurs opinions. Point de jalousie d'érudits ; le plus souvent une joie sincère d'accueillir celui qui, mieux armé peut-être, venait de loin pour remettre au jour un peu du patrimoine artistique d'une ville autrefois glorieuse. Après quelques mois, je n'avais plus aucune raison de me croire en pays étranger : les hommes les plus cultivés m'écoutaient parler leur langue, sans être blessés par la prononciation d'un Parisien ; les sociétés savantes me demandaient des articles et même des livres, que j'écrivais en italien, et qui trouvaient avant l'impression des correcteurs discrets. J'étais naturalisé par l'accord des sympathies. Je partageais la gaieté de Naples et les malheurs des provinces ruinées. Il m'était permis de parler politique et administration italiennes jusque dans les revues françaises : l'article était aussitôt traduit et répandu par des amis qui le contresignaient. En vérité, lorsque je défendais l'Italie du Sud contre les calomnies et les erreurs dont elle est encore victime, je croyais accomplir un devoir filial.

Aujourd'hui je voudrais que l'hommage de ma gratitude parvînt à tous ceux qui m'ont soutenu dans ma longue tâche, depuis les cardinaux et les archevêques jusqu'au pauvre desservant, au pievano *des campagnes, depuis les ministres du roi jusqu'aux cantonniers et aux carabiniers, depuis le grand propriétaire des* latifondi *jusqu'au paysan miné par la* malaria. *Mais il faudrait, pour n'être pas ingrat, imprimer ici une bonne partie du dictionnaire des communes en l'accompagnant d'une liste de noms.*

Je dois me borner à rappeler seulement ceux qui ont été pour moi, pendant un jour ou pendant plusieurs années, de véritables collaborateurs. Qu'ils me permettent de nommer à leur tête M. Giustino Fortunato, député au Parlement, économiste et historien. L'amitié de cet homme de bien m'a valu l'appui de son autorité morale. Je lui dois d'avoir pu travailler jusque dans les casernes, les prisons et les forts, comme si j'avais été un fonctionnaire du Gouvernement italien.

Je voudrais encore remercier chaleureusement : à Naples, M. le commandeur Batti, qui a pris la surintendance des Archives d'État après le regretté Bartolommeo Capasso, MM. N. Faraglia et Barone, archivistes; M. le comte Ludovic de la Ville-sur-Yllon, le très aimable et très érudit bibliothécaire de la Società Napoletana di Storia patria ; *M. le commandeur Martini, préfet de la Bibliothèque Nationale, et M. Miola, conservateur du département des manuscrits; M. G. de Blasiis, professeur d'histoire à l'Université; M. Ferdinando*

Colonna di Stigliano, inspecteur des monuments; Mgr San Felice di Bagnoli, trésorier du chapitre de la Cathédrale, et Mgr Galante, chanoine de la Cathédrale, connu par ses travaux archéologiques.

A Sorrente, M. le comte Correale; à Ravello, M. le chanoine L. Mansi; à Capoue, M. le commandeur Vincenzo Bindi, aujourd'hui proviseur du Lycée Pietro della Vigna; à Sessa-Aurunca, Mgr Diamare, qui a attaché son nom à la remarquable restauration de sa Cathédrale.

Au Mont-Cassin, le R. P. Prieur, Dom Amelli, et mon savant ami, Dom Augustin Latil.

A Sulmona, M. le commandeur A. de Nino, inspecteur des monuments, et M. le professeur P. Piccirilli; à Torre dei Passeri, M. l'ingénieur Calore; à Bominaco, l'excellent curé qui a la garde de deux précieux monuments; à Teramo, M. le chanoine G. Pannella et M. F. Savini, inspecteur des monuments; à Campobasso, M. C. de Renzis, inspecteur des monuments.

Pour la région du Gargano, M. le maire de Monte Sant'Angelo et M. G. del Viscio, instituteur à Vico Garganico; M. le Directeur du pénitencier des îles Tremiti.

*A Bari, M. l'architecte Ettore Bernich, inspecteur des monuments, aujourd'hui attaché à l'*Uffizio regionale *de Naples; Mgr O. Piscicelli Taeggi, grand-prieur de la Basilique palatine de Saint-Nicolas; M. le chanoine Nitto di Vito, M. l'ingénieur P. Fantasia, M. le professeur F. Carabellese.*

A Trani, M. l'ingénieur F. Sarlo et M. le conseiller L. de Simone; à Andria, M. G. Ceci, inspecteur des monuments; à Brindisi, M. G. Nervegna.

A Lecce, M. le professeur C. de Giorgi; à Spongano, M. le baron Bacile.

Pour la région du Vulture, M. G. Fortunato; à Melfi, M. G. B. Guarini; à Palazzo San Gervasio, M. R. d'Addosio; à Lagopesole, le représentant de Son Excellence le prince Doria; à Matera, M. le commandeur Gattini, sénateur du royaume, et M. le Dr Ridola. Pour la Basse-Basilicate, M. Vittorio di Cicco, inspecteur des monuments à San Mauro Forte.

Pour la Calabre, M. le baron Barracco, sénateur du royaume, qui a bien voulu me recommander à ses amis; à Rossano, M. le Dr Sesti; à Cosenza, M. le professeur N. Arnone, aujourd'hui proviseur du Lycée Campanella de Reggio; à Monteleone, M. le marquis Gagliardi et M. le comte E. Capialbi; à San Demetrio Corona, Mgr Schiro, évêque grec-uni des Albanais de Calabre.

A côté des Italiens qui m'ont accueilli, je ne puis oublier les amis de France qui ont été mes compagnons de voyage dans les Pouilles et dans la Basilicate, parmi les montagnes de la Calabre et des Abruzzes et à travers les forêts du mont Gargano. Deux d'entre eux, M. B. Chaussemiche, architecte, pensionnaire de l'Académie de France à Rome, et M. O. Join-Lambert, mon collègue du Palais Farnèse, m'ont aidé dans mes observations et mes relevés de la manière la plus efficace : nous avons commencé au pied des monuments apuliens une collaboration amicale qui se continuera dans des publications prochaines. J'ai pu sceller d'autres amitiés, de ces amitiés solides dont le voyage en commun est l'épreuve, avec plusieurs

de nos collègues de l'École de Rome, MM. Jules Gay, Georges Yver, Georges Daumet, Maurice Besnier, Louis Madelin.

Après mon retour en France M. G. Perrot, directeur de l'École Normale, a bien voulu me ménager à l'école une de ces situations d'attente où plus d'un « Athénien » et d'un « Romain » a pu mettre en œuvre les résultats de ses explorations.

Dans la recherche des documents de comparaison très variés que je devais grouper autour des documents rapportés d'Italie, j'ai été secondé de la manière la plus généreuse par des amis tels que MM. A. Venturi, Ch. Diehl, G. Millet et C. Enlart. J'ai dû des indications précieuses à la bienveillance de M. Léopold Delisle, administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

Quelques-uns des monuments que j'étudiais et dont il m'était nécessaire de publier l'image avaient été photographiés avant mon passage. M. Romualdo Moscioni, de Rome (via de' Condotti), avait fait, en 1890, *un voyage dans les Pouilles, sous la direction de M. l'architecte G. Boni, qui devait acquérir une réputation européenne par les dernières fouilles du Forum. De ce voyage l'excellent photographe avait rapporté une collection qu'il mit en vente sous le titre d'*Apulia monumentale; *depuis lors, il reproduisit quelques-uns des monuments de la Terre de Labour, de la Basilicate et de la province d'Aquila. M. Moscioni voulut bien refaire un second voyage dans les Abruzzes, d'après l'itinéraire que je lui proposais ; je tiens à le remercier publiquement de la peine qu'il a prise. M. A. Mattia, de Bari, m'a cédé la propriété de quelques clichés remarquables. MM. Alinari frères ont bien voulu m'accorder gracieusement le droit de reproduire leurs belles photographies de Salerne et d'Amalfi. Dans un second volume, je mettrai largement à profit la belle collection des photographies de Naples qui a été exécutée par M. Sommer, d'après un plan indiqué par la* Società di Storia Patria.

La plupart des photographies qui ne sont pas accompagnées du nom d'un photographe et les dessins qui ne sont pas signés en toutes lettres ont été exécutés par moi-même. J'ai trouvé, pour quelques dessins, le collaborateur le plus aimable et le plus habile en M. Charles Emonts. MM. Fernique et Berthaud ont donné tous leurs soins à la reproduction des figures et des planches tirées hors texte.

Les derniers mots de cette préface seront des remerciements d'ami à l'éditeur, M. A. Fontemoing, qui n'a rien épargné pour donner l'illustration d'un ouvrage de luxe à ce livre de sévère histoire.

INTRODUCTION

ESQUISSE DE TOPOGRAPHIE HISTORIQUE

INTRODUCTION

ESQUISSE DE TOPOGRAPHIE HISTORIQUE

I. — L'Italie méridionale : ses frontières politiques et naturelles. — Les routes naturelles et les voies romaines. — Les Abruzzes : barrière géographique. — Rome : barrière historique. — Les deux moitiés de la péninsule italienne.

II. — Topographie de l'Italie du Sud. — Équilibre opposé des deux versants : les régions inaccessibles et obscures. — La Campanie et l'Apulie. — La *via Appia*. — L'unique centre : Bénévent. — Le rôle des rivages et la répartition des ports : la vie de l'Italie méridionale reportée à la périphérie. — Les grandes routes de navigation au moyen âge. — L'*orientation* de l'Italie méridionale.

III. — Le royaume de Sicile et les dynasties venues du Nord. — Histoire et topographie. — La série des entreprises orientales, de Robert Guiscard à Charles d'Anjou. — Place de l'Italie méridionale dans l'histoire du moyen âge.

IV. — Les problèmes posés à l'histoire de l'Art.

L'Italie méridionale a formé jusqu'en 1860 un royaume, qui, depuis le XIIe siècle, avait gardé intacts son territoire et ses frontières. La limite qui séparait les provinces napolitaines de l'État pontifical atteignait la mer Tyrrhénienne aux portes de Terracine et la mer Adriatique à l'embouchure du Tronto; entre ces deux points extrêmes, elle décrivait une longue courbe en forme d'S, par vallées et montagnes. La frontière que marquaient, au nord du royaume de Naples, les bornes fleurdelisées des derniers Bourbons, est aussi la limite qu'après Schulz, mon devancier, j'ai cru pouvoir me fixer quand j'ai entrepris de suivre le développement des arts et le cours des civilisations dans la moitié de l'Italie qui est riche encore d'inconnu. Mais, avant d'accepter cette délimitation, il faut l'avoir justifiée. Nous nous arrêterons donc au seuil de notre étude, pour nous demander si la frontière politique de l'ancien royaume de Naples est purement arbitraire, ou si elle n'a fait qu'accentuer une frontière naturelle. La géographie tombe-t-elle d'accord avec l'histoire pour distinguer deux moitiés dans la longue péninsule qui se détache de l'Europe occidentale pour s'avancer jusqu'aux mers helléniques? Peut-on dire que l'Italie du Sud, en regard de l'Italie du Nord, forme une unité ou tout au moins possède une individualité?

I

Au nord des Abruzzes, une épaisse muraille se dresse, dont les tours d'angle sont des pics élevés, comme le Terminillo, et des massifs compacts, comme celui de la Sibylle. Derrière ce gigantesque rempart, les vallées du Velino et du Tronto

creusent, à la suite l'une de l'autre, un fossé abrupt et profond qui achève la défense naturelle. Vers l'ouest, le flanc des Abruzzes est gardé par un triple retranchement de chaînes et de ravins, rompu seulement par les deux larges brèches que font au milieu des montagnes deux anciens bassins lacustres : la « conque » de Rieti et le *Piano del Cavaliere*. De même, entre les gorges du Liri et la mer Tyrrhénienne, la frontière du royaume de Naples s'engage par deux fois en terrain découvert. Elle descend des montagnes des Herniques pour traverser la plaine spacieuse où l'on peut, après avoir dépassé Ceprano, le dernier poste en terre d'Église, s'avancer sans obstacle jusqu'au delà du mont Cassin. Puis, après avoir franchi les montagnes des Volsques, la frontière se dirige vers la mer Tyrrhénienne, à travers la lagune desséchée qui s'étale entre le rocher de Terracine, ville pontificale, et le puissant éperon de montagne qui porte à sa pointe la citadelle de Gaète. Ainsi, en quatre points, la frontière enclavait, hors du rempart des montagnes, une zone ouverte et sans défense. Chacun de ces passages eut, pendant le moyen âge, sa place forte, sentinelle perdue aux avant-postes. C'était, au bord de la mer Tyrrhénienne, Fondi, qui garde encore sa ceinture de tours rondes; au débouché du Liri, Arce, la « citadelle » fière et forte entre toutes; dans le *Piano del Cavaliere*, Carsoli, qui avait abandonné le site de l'antique Carsioli pour escalader un rocher, d'où elle commandait la plaine ouverte et l'entrée des défilés; enfin, dominant le Velino, Città-Ducale, que Robert d'Anjou bâtit pour faire front à l'enceinte de Rieti, et qui dresse encore, au point culminant d'une colline, la plus haute de ses tours, ébréchée par la foudre.

Dès qu'on avait pénétré dans le royaume, en passant au pied des forteresses qui en étaient les clefs, les montagnes se refermaient devant le voyageur. Mais le mur était loin d'offrir aux quatre passages un front aussi abrupt et une masse aussi profonde. Pour comprendre à quel point l'obstacle différait d'âpreté, selon que le voyageur se présentait à l'ouest des Abruzzes ou au nord de la Terre de Labour, il nous faut suivre les routes de pénétration au delà de la frontière tracée en plaine et au delà même de la première muraille de montagnes. Sans doute il nous manquera, pour donner à ces voies le nom que leur donnaient les hommes contemporains des monuments que nous allons étudier, un itinéraire qui ait été rédigé au temps des Normands et des Angevins d'Italie. Mais les chemins dont la direction avait été déterminée par le relief du sol et qui devaient régler, pour bien des siècles, les échanges de civilisations, ont été comme pétrifiés en terre italienne par le dallage des voies romaines. Les routes construites par les légions sont les mêmes qui avaient été battues par les migrations des antiques peuplades, les mêmes aussi qui, pendant le moyen âge, devaient être suivies par les marchands et les artisans : aujourd'hui encore la plupart des voies ferrées qui percent ou escaladent si hardiment les montagnes d'Italie, n'ont fait que reprendre la direction de ces routes séculaires. L'œuvre immense des voies romaines a été réalisée avec une si parfaite conscience des nécessités géographiques qu'il sera toujours légitime de laisser, en Italie, aux grands chemins marqués par la nature, leur nom romain, nom de consul ou d'empereur.

La *via Salaria* s'engage dans la vallée du Velino, et elle va atteindre l'Adriatique à l'embouchure du Tronto, après avoir parcouru d'un bout à l'autre la seule entaille qui, entre le couloir utilisé par la *via Flaminia* et la trouée de Bénévent, fasse brèche dans la masse apennine. Cette route, loin de donner accès dans le royaume de Naples, le contourne exactement, en suivant le fossé qui en marque au nord la frontière naturelle. Cependant, de la *via Salaria*, une route secondaire, la *via Claudia Nova*, se détache et gagne les

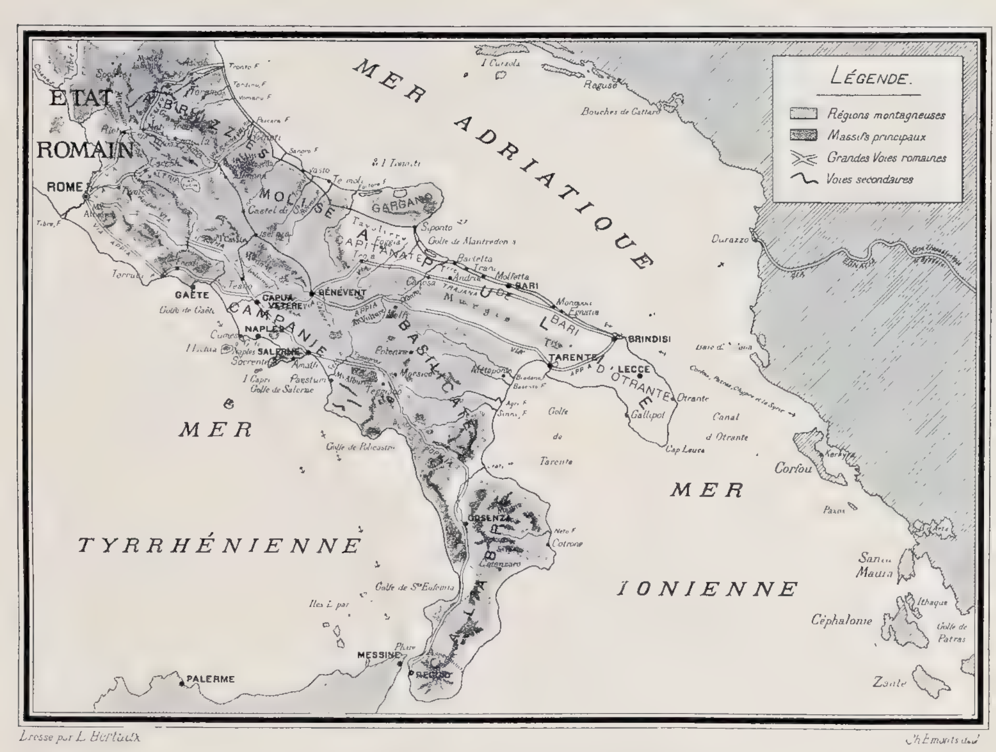


Fig. 1. — Schéma topographique de l'Italie méridionale.

Abruzzes par les passes étroites et difficiles d'Antrodoco[1]. Plus au sud, la *via Valeria*, venue de Tivoli, atteint Carsoli et franchit péniblement le défilé de Colle. Une fois que ces deux routes se sont engagées dans les Abruzzes, elles ne rencontrent pas, comme la *via Salaria*, un sillon tout frayé. L'Abruzze est coupée tout entière du nord-ouest au sud-est par une chaîne transversale qui compte des sommets de 2.000 mètres; de plus, elle se trouve morcelée par des chaînons secondaires en une série d'amphithéâtres, dont chacun, après

1. Charles Ier d'Anjou fit construire, en 1278, le château de Ripa di Corno, destiné à défendre ces passes. C. Voir *Archivio storico ital.*, 4e série, I, p. 424; — Minieri-Riccio, *Nuovi studi*, etc., p. 14; — et un acte inédit du 4 avril 1280 dans le *Reg. Ang.* 1270 B, f° 50 v°.

avoir été le lit d'un grand lac, forme aujourd'hui un plateau humide et gras, enfermé dans un cercle de montagnes arides.

La *via Claudia* et la *via Valeria* s'acheminent toutes deux vers l'est, à travers mille obstacles. Ni l'une ni l'autre ne réussit à percer vers le sud. Après avoir franchi les défilés, gravi les pentes rudes et traversé les hauts plateaux, elles finissent par se rejoindre au pied du mur calcaire qui, du côté de l'Adriatique, barre l'accès des Abruzzes. Là, un étroit couloir a été pratiqué par l'effort des eaux de l'Aterno et du Sagittario, confondues en un seul fleuve qui porte, depuis le commencement du moyen âge, le nom de Pescara. Le carrefour des deux routes est voisin du confluent des deux torrents, et la *via Claudia Valeria*, qui garde, dans son double nom, les noms des deux voies dont elle prend la suite[1], s'en va, par les gorges de la Pescara, rejoindre l'Adriatique.

Les deux grandes routes qui, de l'Ombrie et de la Province romaine, ont pénétré dans les Abruzzes, ne peuvent donc se dégager du dédale des hautes plaines, encloses de montagnes, que par une seule issue, ouverte sur une côte inhospitalière, où les sables achèvent d'envahir des « marines » sans abri. Dans l'étroit passage qui reste libre entre les derniers contreforts et les grèves, la *via Claudia Valeria* rejoignait une route littorale qui côtoyait la muraille des Abruzzes. De la conque de Sulmona, on pouvait, par cette voie détournée, remonter vers Ancône ou descendre vers Bari. Mais, si l'on voulait gagner directement Bénévent ou Capoue, il fallait se confier à une route anonyme[2] qui, après une formidable montée, traversait de longs plateaux déserts, balayés par les vents du nord et couverts de neige pendant les mois d'hiver[3]. Après quoi, l'on retombait au fond d'une autre conque, celle de Castel di Sangro, et il fallait ensuite, pour gagner Isernia, tout un long voyage à travers un chaos de montagnes, dont quelques croupes sont encore couvertes de forêts de chênes[4].

Ainsi les chemins par lesquels la civilisation de la Toscane a pu se propager dans les vallées ombriennes ne pénétraient dans les Abruzzes que pour aller aussitôt se perdre au bord de la mer. Les « conques », groupées dans l'épaisse enveloppe qui, de toutes parts, les enserre, forment comme des cloisons étanches, contre lesquelles les courants descendus du nord-ouest devaient se briser ou se détourner. Une vaste forteresse naturelle, qui a pour donjon le Gran Sasso, élève au cœur de la péninsule une enceinte rivale de la

1. Dans la *Table de Peutinger*, le nom de *Claudia Valeria* est étendu à l'extrémité de la *via Valeria*, depuis le défilé de Popoli jusqu'à la sortie de la « conque » du Fucin (E. Desjardins, *la Table de Peutinger*, Paris, 1874, p. 170).

2. Le nom de *via Numicia*, que les érudits locaux donnent à cette voie, n'est cité par aucun document authentique.

3. Cf. Hassert, *Die Abruzzen* (*Geogr. Zeitschrift*, 1897, p. 6). La route antique passait par Campo di Giove et le *Piano di Mezzo :* c'est l'itinéraire qu'a repris la voie ferrée qui va de Sulmona à Isernia, en atteignant, à la station de Pescocostanzo, l'altitude de 1.300 mètres, qui n'est dépassée en Europe par aucun chemin de fer sans crémaillère. Au moyen âge, la route coupait droit de Pettorano à Roccaraso, par le *Piano di Cinque Miglia*. On dit qu'au XVIe siècle un corps de troupes allemandes périt sur ce plateau, dans une tourmente de neige. Thiébaud, qui, en 1798, traversa avec sa demi-brigade ce lieu de sinistre mémoire, y souffrit cruellement du vent et du froid.

4. Cette route, toujours pénible et périlleuse par les mauvais temps, n'a été elle-même utilisée que tardivement pour passer de l'Ombrie à la Campanie. La voie de Sulmona à Isernia se trouve rattachée dans l'*Itinéraire d'Antonin* à la route qui descendait de Milan et de Bologne, suivait l'Adriatique, entrait dans les Abruzzes en remontant la Pescara et la *via Claudia Valeria*, et, par-dessus les plus farouches montagnes de l'Italie, continuait par la Basilicate jusqu'à la Calabre et au détroit de Messine.

barrière des Alpes. Elle enclôt une « Arcadie italienne[1] », à peine entr'ouverte du côté de l'Ombrie, dix fois fermée du côté de la Campanie, et qui semble être demeurée, jusqu'à la conquête romaine, impénétrable aux civilisations étrangères qui ont couvert l'Italie des produits de leur industrie, orfèvreries orientales ou poteries helléniques[2].

Si maintenant l'on se tourne vers l'ouest, on s'apercevra qu'entre l'acropole des vieux Italiotes et la mer Tyrrhénienne les communications sont ouvertes de la Toscane à la Campanie, par deux grandes voies naturelles où se sont engagées deux des plus anciennes voies consulaires. Le long couloir qui descend de la vallée de l'Arno à la Campagne romaine est continué, au delà du soulèvement médiocre des monts Albains, par une autre trouée[3], où, comme dans la trouée du nord, se rencontrent deux rivières : la vallée du Sacco semble reproduire le *Val di Chiana*, et le Liri, à son tour, paraît imiter le Tibre dans son origine, dans ses détours et jusque dans sa fin[4]. Sur la rive gauche des deux rivières passe la *via Latina*.

Au delà des montagnes des Volsques, les Terres Pontines s'étendent, sans une ondulation, depuis les monts Albains jusqu'à la falaise de Terracine : à travers cette morne étendue, la *via Appia* file en ligne droite. Et ainsi les deux routes poursuivent leur marche parallèle, jusqu'à ce qu'enfin elles convergent l'une vers l'autre et viennent s'unir en pleine Campanie, pour passer le Volturne sur un seul pont. La *via Appia* n'a rencontré sur tout son parcours qu'un seul obstacle : c'est le promontoire des monts Cépréens, qui barre le littoral et oblige la route, après avoir dépassé Fondi, à s'engager dans des défilés, où les talus des fortins élevés par les Bourbons achèvent de s'effacer sous les herbes. Quant à la *via Latina*, une fois qu'elle a franchi le Liri à sa sortie des montagnes, elle s'avance librement à travers la plaine accidentée que domine le mont Cassin, et elle n'a qu'à franchir un seuil médiocre pour passer du bassin du Liri dans celui du Volturne.

Nul obstacle sérieux n'empêchait Florence de communiquer avec Naples, par l'intermédiaire de Rome. Un courant continu d'échanges eût pu continuer à passer, depuis l'Empire romain jusqu'à nos jours, le long des deux grandes voies qui suivaient l'axe de la péninsule, si Rome n'était pas devenue le siège d'un pouvoir nouveau, étranger et supérieur à tout pouvoir établi en Italie. La constitution d'un État pontifical prépara

1. Th. Fischer, *Italien*, p. 398.

2. Quand Grégorovius écrit, dans sa Préface au livre de M. Bindi (*Monumenti... degli Abruzzi*, p. xvi), que « les Campaniens et les Etrusques introduisirent *probablement* dans les Abruzzes l'Art de la céramique », il énonce une supposition contredite par toutes les fouilles faites jusqu'à ce jour. Il n'y a pas au musée de *Corfinium* (San Pellino, près Sulmona) un seul tesson d'origine grecque. M. L. Mariani, après avoir constaté l'absence de tout vase grec dans la nécropole samnite d'Alfedena, ajoute avec raison : « Le fait peut s'expliquer surtout par des raisons *topographiques :* la ville était loin des ateliers grecs et le voyage par les montagnes était dangereux pour les potiers » (*Mon. ant. publ. dall' Acc. dei Lincei*, 1901, I, col. 294). Quant aux cuirasses et aux ceinturons de bronze, ornés de gravures du style hellénique le plus fin, qui ont été retrouvés dans cette nécropole (*id.*, col. 348-350, fig. 74), ce ne sont point des marchandises colportées par quelque marchand, mais des trophées qu'une peuplade guerrière aura été conquérir à Capoue ou à Cumes, sur quelque champ de bataille voisin de la mer.

3. Vidal de La Blache, *États et Nations de l'Europe*, p. 497.

4. Th. Fischer, *Italien*, p. 411.

cette scission de l'Italie, dont la fondation du royaume normand d'Apulie et de Sicile ne fut que la consécration.

Il est remarquable que, depuis l'unité toute factice du grand État lombard, l'Italie méridionale n'ait jamais pu, malgré les efforts réitérés par les empereurs germaniques, être rattachée à l'une des multiples combinaisons politiques qui reçurent le nom de royaume d'Italie. Seule la puissance pontificale, une fois maîtresse du centre de la péninsule, arriva à prendre pied dans la région du sud. On sait comment les papes essayèrent d'abord d'agrandir le Patrimoine, en étendant les limites de la « Campanie romaine », comme celles de la « Tuscie romaine ». Dans les donations fameuses de 754 et de 817, ils firent concéder à la Sainte République de l'Église de Dieu d'abord Gaète et Fondi, puis Arpino, Arce, Sora, Teano et Capoue même. En fait, ils n'occupèrent jamais, et pour quelques années seulement, que les deux premières de ces villes. Mais la conquête normande fournit aux Souverains Pontifes des prétextes pour élever sur l'Italie méridionale tout entière des prétentions bien plus hardies, en revendiquant le droit de suzeraineté sur les pays dont Nicolas II, au concile de Melfi, avait donné l'investiture à Robert Guiscard. La fondation du royaume de Sicile eut pour première condition l'abandon de Bénévent au Saint-Siège : la ville pontificale resta au cœur même du royaume vassal comme un perpétuel *Memento*.

Les maîtres de l'Italie méridionale devaient pourtant un jour secouer la tutelle du souverain de l'Italie centrale. La lutte se déchaîna, quand fut consommée l'alliance dont les papes avaient longtemps conjuré la réalisation, et quand, par l'union de la fille du roi Roger avec le fils de Frédéric Barberousse, les deux couronnes du royaume de Sicile et de l'Empire d'Occident reposèrent sur la même tête. A l'action continue que le pape prétendait exercer dans le royaume, l'empereur et roi résista par un effort audacieux pour percer à travers l'État pontifical. Frédéric II proclama hautement le dessein qu'il avait formé : celui d'accomplir, en venant du sud, l'œuvre que les empereurs saxons avaient tentée vainement, en venant du nord. Il entrevit la possibilité d'unir les deux moitiés de la péninsule en un grand État, frère de l'Empire, et qui aurait eu pour capitale, non point, comme au temps de Luitprand, une Pavie ou une Milan, mais une Palerme ou une Capoue. Seulement, pour agrandir ainsi le royaume de Sicile en un nouveau royaume d'Italie, il eût fallu réduire le pape, suzerain des rois, à n'être plus que le premier des évêques, et Rome, capitale d'un État, à n'être plus que la métropole d'un diocèse. Les papes se trouvaient menacés dans toutes leurs prétentions et dans toutes leurs conquêtes. Entre eux et l'empereur commença la guerre d'extermination, où furent entraînés par la suite le fils et le petit-fils de Frédéric II. Dans cette lutte acharnée, trois des Hohenstaufen qui régnèrent en Italie furent l'un après l'autre brisés.

Le projet d'un royaume d'Italie, qui s'étendrait des Alpes à la mer Ionienne, devait rester une chimère tant que l'État pontifical barrait la péninsule, d'Ostie à Ancône. Par une rencontre singulière, le seul prince qui, au moyen âge, se trouva en situation de faire reconnaître son autorité dans l'Italie tout entière, était l'allié et le fidèle du pape. Le roi

Robert d'Anjou, souverain héréditaire de l'Italie méridionale, maître de la Toscane, de Gênes, de la Lombardie et du Piémont, fut aussi capitaine de l'État pontifical, sénateur et seigneur effectif de Rome. Si le cœur ne lui eût pas manqué, s'il avait eu moins de scrupules, si, pour tout dire, il avait été un autre homme, l'Angevin eût pu réaliser le projet de Frédéric II[1], que Dante venait de reprendre au nom d'Henri de Luxembourg. Mais alors le pape se trouvait exilé au delà des Alpes, dans les terres mêmes du roi de Sicile, comte de Provence, et Rome, avec ses ruines perdues dans une enceinte à demi déserte, donnait l'image d'Athènes au temps du duché franc.

Une fois les papes rentrés dans leur capitale, l'occasion que le souverain français n'avait pas saisie ne devait plus se retrouver avant cinq siècles, et la ville qui, dans l'antiquité, avait formé le trait d'union entre l'Italie du Nord et l'Italie du Sud, devait rester, jusqu'en 1870, le principal obstacle humain à la réalisation de l'Unité italienne[2].

On voit donc s'accuser, en plein milieu de la carte d'Italie, ces deux barrières : les Abruzzes, barrière géographique; la Province romaine, barrière historique. Pendant une longue suite de siècles, les deux moitiés de la péninsule n'ont pas été seulement séparées par la ligne arbitraire d'une frontière politique, mais encore par deux vastes régions, qui jouaient, au cœur même de l'Italie, le rôle d'une Suisse, en étendant, entre les Marches et le Samnium, un inextricable lacis de chaînes de montagnes, et, entre la Toscane et la Campanie, un grand territoire neutre.

II

Il nous reste à pénétrer dans cette moitié méridionale de l'Italie, si longtemps séparée de la moitié septentrionale par le barrage des Abruzzes et par l'invisible mur que la puissance pontificale éleva, pour dix siècles, de la mer Méditerranée aux monts de la Sabine. Nous devons, en parcourant du regard les provinces du sud, mettre en lumière la répartition des régions naturelles, accuser les contrastes de la plaine et de la montagne, indiquer le tracé des grandes voies, en un mot marquer sur une carte sommaire les lignes qui devaient être des « directrices » de la civilisation.

Entre le massif des Abruzzes et la mer Ionienne, les régions naturelles se délimitent avec la netteté la plus frappante. Parallèlement aux rivages opposés de l'Adriatique et de la mer Tyrrhénienne, s'étagent trois bandes de terrain dont l'ensemble couvre la largeur entière de la péninsule, et qui forment les grandes divisions d'une gradation établie entre la plaine ouverte et les montagnes impénétrables, en passant par des vallées et des plateaux enca-

1. Saint-Clair Baddeley, *Robert the Wise and his Heirs*, p. 138.

2. On se souviendra de la page lumineuse de Machiavel : « .... Veramente alcuna provincia non fu mai unita e felice, se la non viene tutta alla ubbidienza d'una Republica o d'un Principe, come è avvenuto alla Francia e alla Spagna. E la cagione che la Italia non sia in quel medesimo termine, ne abbia anch'ella o una Republica, o un Principe che la governi, è solamente la Chiesa.... » (*I tre libri de' Discorsi*, lib. I, cap. xii).

drés de chaînons et encore accessibles. Les montagnes les plus farouches, au lieu d'être massées sur l'axe de la péninsule, se trouvent rejetées vers la mer. Mais, bien que chacune de ces trois régions naturelles soit délimitée, du Samnium à la Calabre, par des lignes continues, leur ensemble se trouve partagé en deux groupes, non seulement distincts, mais encore exactement opposés.

Un premier groupe, au nord, commence au littoral des trois golfes de Gaète, de Naples et de Salerne. La région campanienne ne s'arrête pas brusquement au pied de l'éperon escarpé qui s'avance dans la mer jusqu'à l'île de Capri. Aux cultures régulières, alignées autour du Vésuve, succèdent, sur toute la corniche du promontoire voisin, ces jardins d'orangers qui noient les aspérités de la montagne sous un flot d'un vert brillant que ne ternit pas l'hiver. Les campagnes fécondes en blés et en vignes se prolongent elles-mêmes dans la large vallée du Sebeto, et reparaissent, derrière un écran de hauteurs, au creux du golfe de Salerne. Si opposés que soient les aspects du paysage, entre l'embouchure du Garigliano et celle du Sele, ils donnent à l'envi au voyageur l'impression d'une terre heureuse : *Campania felix*.

Lorsqu'on abandonne les environs de Capoue ou de Naples pour s'avancer vers l'est, on se heurte à une double rangée de montagnes parallèles au littoral tyrrhénien; mais, entre les chaînes, il reste encore place pour de larges vallées fertiles, telles que la vallée moyenne du Volturne. Enfin on pénètre dans une obscure région, dont le nom même est à peine connu de l'histoire, l'ancien comté de Molise. Là, on se trouve perdu parmi des montagnes qui, pendant le moyen âge, étaient couvertes de bois touffus. Quelques villes oubliées sur une crête ou dans un creux gardent encore, comme San Bartolommeo *in Galdo*, le vieux nom germanique de *Wald*, que les Lombards avaient donné à la forêt voisine. De maigres torrents descendent de ce pays sauvage et traversent, entre la montagne et l'Adriatique, une lande étroite et déserte.

Un nouveau groupe de trois régions naturelles, qui, comme le premier, s'étend sur toute la largeur de la péninsule, commence au sud de la Campanie et de la Molise. Mais, cette fois, c'est au bord de l'Adriatique que s'allongent les plaines, à perte de vue. La vaste table rase, — le *Tavoliere,* — qui rattache aux contreforts de l'Apennin la presqu'île abrupte du Gargano, est continuée par les bas plateaux d'Apulie, autrefois vaste champ de blé, aujourd'hui long verger d'oliviers et de vignes, qui rivalise de fertilité avec la Campanie. A l'extrême sud, la presqu'île Salentine, plus accidentée, plus ravinée, plus calcinée aussi par un soleil ardent, est assez richement cultivée pour sembler un prolongement de la Terre de Bari dans la mer Ionienne. La ligne grise des *Murgie,* croupes basses et nues, toutes bossuées de pierres, marque, du côté de l'ouest, la fin de la grasse Apulie. Derrière ce premier obstacle, on redescend encore dans une longue dépression, parallèle au rivage de la mer, et qui fait pendant, sur le versant de l'Adriatique, à la vallée du Volturne.

Quand on se trouve dans les landes du *Tavoliere* ou sur les crêtes des *Murgie* de la Terre de Bari, on aperçoit, dans la direction du couchant, une montagne solitaire dont la double

cime semble reproduire la silhouette du Vésuve. C'est le mont Vulture, un volcan éteint qui domine au loin les mamelons calcaires, et qui se dresse, au milieu de la péninsule, comme un Terme géant. Le Vulture a marqué, dans l'antiquité, la limite de l'Apulie et du Samnium; en même temps, il s'élevait à l'entrée d'une troisième région, la Lucanie, qui reçut, au cours du moyen âge, le nom de Basilicate. Le plateau profondément vallonné qui s'étend depuis le mont Vulture jusqu'au golfe de Tarente était encore, au siècle dernier, aussi inaccessible que la triste Molise et couvert, comme elle, d'une immense forêt. C'était une entreprise périlleuse, pour un voyageur parti des plaines d'Apulie, que de gagner Potenza, dans l'ombre des futaies séculaires. Si l'on voulait s'aventurer plus loin vers l'ouest, les obstacles ne cessaient de grandir, à mesure que l'on s'éloignait de l'Adriatique; les crêtes se dénudaient, les pentes s'escarpaient et c'est à peine si l'on trouvait la place d'un sentier de piétons, le long des torrents qui bouillonnent dans des gorges à pic [1]. On arrivait ainsi à la mer Tyrrhénienne, sans avoir rencontré, dans ce désert de montagnes, d'autres oasis que le val de Marsico et le val de Diano, deux anciens bassins lacustres qui, pareils aux conques des Abruzzes, regorgent d'une végétation luxuriante. Une grande voie romaine, la *Via Popilia*, suivait, dans toute sa longueur, le val de Teggiano. Mais, sans donner accès dans l'impénétrable Lucanie, elle ne faisait que passer entre deux murs de montagnes pour se diriger vers le détroit de Messine. Les seuls chemins qui, dans l'antiquité ou pendant le moyen âge, pénétrassent jusqu'au centre du plateau, où l'on n'accédait qu'à grand'peine en venant du nord, de l'est ou de l'ouest, vont tous aboutir à la mer Ionienne : ce sont les étroites *gravine* que les eaux hivernales ont creusées en roulant vers la presqu'île Salentine, et les larges vallées que le Basento, l'Agri, le Sinni se sont frayées, tout en les pavant de cailloux et en amoncelant le long du chenal de sinistres monticules de fange verdâtre.

La limite naturelle de la Basilicate est marquée, au sud-est, par la dépression où coule le Crati [2]. Au delà de ce sillon, qui est un golfe comblé, l'Apennin de Calabre se dresse plus âpre et plus sévère encore que les « causses » et les grands blocs calcaires du plateau Lucanien. Des roches primitives, sombres et dures, forment des massifs compacts, comme la *Sila*, hérissée de forêts, et le majestueux Aspromonte, dont les derniers contreforts sont battus par les courants du détroit de Messine. Ainsi le contraste entre plaine et montagne, qui ne cesse de s'accentuer à mesure que l'on s'avance de l'Apulie vers la mer Tyrrhénienne, se trouve encore exagéré, aux deux extrémités du golfe de Tarente, par l'antithèse de deux péninsules, dont l'une, la Terre d'Otrante, est une table de craie couverte de riches cultures, et l'autre, la Calabre, une citadelle de granit.

La division de l'Italie méridionale en deux moitiés, qui s'opposent exactement région par région, est maintenant facile à saisir. En allant d'ouest en est, dans la moitié du nord,

1. Le chemin de fer de Naples à Potenza n'a pu trouver, pour s'enfoncer jusqu'au plateau de Basilicate, d'autre passage que les gorges de Romagnano. Pour établir la voie ferrée qui remonte le torrent sur plusieurs kilomètres, on a dû creuser, à mi-hauteur de la muraille à pic, une galerie consolidée, du côté du vide, par des piliers réservés dans la masse du rocher.

2. Cf. A. DE LAPPARENT, *Leçons de Géographie physique*, p. 464-465.

on passe par degrés de la Campanie à la Molise, de la claire unité de la plaine à la confusion des montagnes. Pour suivre la même gradation dans la moitié du sud, il faut aller d'est en ouest et de l'Apulie à la Calabre. Si par elle-même cette division ne se montrait pas évidente, le tracé des voies romaines la rendrait manifeste. Pour gagner le sud, en venant de Capoue, la route ordinaire n'était pas cette *via Popilia* qui, au delà de Salerne, allait s'enfoncer dans les montagnes. La grande route, l'*Appia*, se détournait brusquement vers l'est, après avoir traversé Capoue, et s'en allait gagner, au pied du Vulture, le sillon ménagé entre la ligne des Murgie et le plateau de Basilicate. Elle touchait Tarente et continuait jusqu'à Brindisi, où elle rejoignait une autre route, qui, partie de Bénévent, côtoyait l'Adriatique depuis Egnatia. La plus importante des voies de communication qui traversaient du nord au sud l'Italie méridionale, passait d'un versant à l'autre, pour desservir les deux régions privilégiées, la Campanie et l'Apulie.

Ainsi, dans l'Italie du Sud, les régions lumineuses et les régions obscures se balancent d'un versant à l'autre, et, d'un rivage à l'autre des deux mers opposées, deux plaines rivales se font équilibre. Dans ces conditions, il est clair que la moitié méridionale de l'Italie n'a point de centre unique, point de cœur où doive nécessairement affluer la vie. Nous ne trouvons plus, au sud du Liri, *une* grande vallée; nous n'avons plus, comme en Toscane ou dans la Province romaine, un fleuve dominateur, aux bords duquel était destinée à s'élever quelque jour une ville souveraine. Capoue elle-même a dû sa longue prospérité bien moins au passage du Volturne qu'à la situation qu'elle occupait dans la plaine prospère, sur la route de Rome, à proximité des deux golfes de Gaète et de Naples : on sait que la première Capoue, la ville opulente et voluptueuse à l'égal d'une Corinthe, se trouvait à plusieurs milles du fleuve.

La seule ville qui occupât une position centrale par rapport à toutes les régions de l'Italie méridionale était Bénévent, où venaient converger trois routes importantes et qui se trouvait placée à égale distance de la Campanie et de l'Apulie. En effet, Bénévent fut pendant quatre siècles une capitale : la capitale militaire d'un peuple guerrier, une position stratégique qui tenait le faisceau des grandes voies, et où, plusieurs fois, des armées devaient se rencontrer pour le choc décisif. Mais l'espace manquait autour de la ville, dont un amphithéâtre de hautes montagnes bornait l'horizon. Bénévent, ainsi resserrée, devait rester une ville de passage, une halte sur les grandes routes; elle ne pouvait devenir un point de départ. Déchue, dès le XIe siècle, de son rang de capitale, abandonnée plus tard au souverain qui régnait sur l'Italie centrale, Bénévent n'a joué dans l'histoire de la civilisation qu'un rôle court et secondaire.

Ce n'est point, en vérité, vers l'intérieur des terres que devait se porter l'activité de l'Italie méridionale, mais bien vers les rivages des mers. Au temps où les montagnes du Brutium et de la Lucanie n'étaient peuplées encore que par des clans de pâtres sauvages, le littoral de la mer Ionienne et de la mer Tyrrhénienne, depuis Otrante jusqu'à Cumes, était semé de cités grecques, fécondes en philosophes, en poètes et en artistes. Quand un

voile de mort se fut étendu sur les antiques cités de la rive ionienne, les golfes de Naples et de Salerne restèrent couronnés de villes prospères. Auprès de Cumes, qui n'était plus qu'une nécropole, les ports de Misène et de Pouzzoles, qui avaient été, au temps de l'Empire, les deux grandes stations de la marine militaire et marchande, étaient abandonnés : mais, au milieu même de Neapolis la grecque, une Naples chrétienne s'élevait, et Sorrente, qui n'avait été pour les Romains qu'un lieu de repos et de plaisir, allait posséder une marine et conquérir son autonomie. Au bord du golfe voisin, Salerne, encore obscure au temps de l'Empire, grandissait, et, sur une plage étroite, un port allait se fonder, dont les vaisseaux devaient porter jusqu'aux extrémités orientales de la Méditerranée le nom d'Amalfi. Enfin, au nord de la Campanie, Gaète, fortement établie sur son rocher, continuait son commerce, déjà prospère au temps où Cicéron habitait une villa devant la plage voisine de Formies.

D'autre part, sur la côte de l'Adriatique, une série de villes, qui se développèrent plus tard que Naples et Gaète, en même temps que Sorrente et Amalfi, allaient, pendant le moyen âge, rivaliser avec les villes des trois golfes campaniens. Brindisi, qui était l'unique havre naturel ouvert sur une longue file de plages et de falaises basses, avait été aussi, à l'époque romaine, le seul port fréquenté de l'Apulie, sur le littoral adriatique. Mais, au XIIe siècle, c'est une dizaine de ports que nous trouverons alignés à quelques milles d'intervalle, depuis Monopoli jusqu'au pied du Gargano. La plupart d'entre eux étaient établis dans des anses peu profondes et se trouvaient sans cesse menacés par les sables : il fallait, pour les défendre, un appareil de môles et de digues. Pourtant ces ports ont connu trois ou quatre siècles de grande prospérité et d'intense activité.

Quel rôle était réservé à ces ports que les populations riveraines de la Campanie et de l'Apulie savaient exploiter et, au besoin, créer ? Il est aisé de se l'imaginer sans avoir même interrogé l'histoire. Chaque port de la mer Tyrrhénienne ou de l'Adriatique était l'entrée d'une route qui s'en allait hors de l'Italie. Tandis que, du côté de l'État romain et des Abruzzes, l'accès de l'Italie méridionale était empêché par des obstacles de toute sorte, la mer s'étendait devant les rivages, comme une plaine facile aux navigateurs. La Dalmatie et l'Épire se trouvaient plus proches de l'Apulie que la Toscane ne l'était de la Terre de Labour. Brindes était, en face de Dyrrachium, une véritable tête de pont, et la *via Appia*, comme si elle eût traversé effectivement l'Adriatique, reprenait sur la rive opposée à l'Italie, avec le nom de *via Egnatia*.

Or, au delà de la mer, ce n'étaient pas seulement quelques ports et quelques îles qui se trouvaient en relation de voisinage avec l'Italie méridionale ; c'étaient les routes de l'Orient qui s'ouvraient. Otrante, Gallipoli, Tarente, communiquaient directement avec Patras et le Pirée. La route si aisément accessible de Brindisi, qui commençait à Durazzo, était la route de terre qui se dirigeait vers Thessalonique et Constantinople. Quand un vaisseau italien avait atteint Corfou, il pouvait, en suivant la ligne des rivages et des archipels, gagner de proche en proche l'Asie Mineure, Chypre et la

Syrie. La voie de cabotage, en vue des terres, que choisissaient de préférence des marins encore effrayés par le désert mouvant du large, conduisait de Tyr ou de Smyrne, le long de la Morée, au canal d'Otrante et à Brindisi[1]. Une autre voie, plus hasardeuse et plus directe, venait aboutir à Messine et à Reggio à travers la haute mer. Le cabotage continuait alors, le long des côtes inhospitalières de la Calabre, jusqu'à Salerne et à Amalfi et poursuivait jusqu'à Gaète, et, au delà, jusque vers Pise. Les ports de l'Apulie se trouvaient sur l'une, et les ports de Campanie sur l'autre des deux grandes routes maritimes qui, pendant le moyen âge, se dirigeaient vers l'Empire byzantin et les côtes syriennes.

On le voit : l'Italie méridionale se détourne, pour ainsi dire, de l'Italie du Nord, pour tendre vers la Dalmatie, la Grèce et les rivages du Levant les trois promontoires du Gargano, de la Terre d'Otrante et de la Calabre. Elle semble s'offrir comme un intermédiaire naturel entre l'Italie proprement dite et les « pays d'outre-mer ». Et ce n'est pas seulement d'après des schémas abstraits, figurés sur une carte, qu'on peut dégager ce qui est, dans la physionomie de l'Italie méridionale, comme le trait dominant : bien plus vivement encore, sur le terrain et parmi les hommes d'aujourd'hui, on sera poursuivi par cette impression qu'au sud de Rome un monde nouveau commence, qui, par plus d'un endroit, semble déjà appartenir à l'Orient.

Sans doute, il ne faudrait point attendre semblable surprise du moment où l'on se cantonnerait dans les montagnes du Samnium ou de la Basilicate. Si les Abruzzes, avec les neiges durables de leurs cimes et la végétation touffue de leurs « conques », paraissent, en plein été, plus « septentrionales » que l'Ombrie, on peut aussi, sous les grands chênes et parmi les hautes fougères du Gargano, ou bien devant les lacs profonds et la hêtraie du mont Vulture, ou au milieu de la grande forêt de Calabre, se croire reporté au delà des Alpes. Les montagnes forment, en effet, l'ossature par laquelle l'Italie méridionale tient à l'Italie septentrionale et participe des climats et des aspects du Nord.

Mais quel contraste, dès qu'on descend aux rivages de la Campanie ou de l'Apulie, ou que l'on suit la côte déserte de la Grande-Grèce ! L'un des plus savants observateurs des formes de la terre a été si frappé par l'aspect nouveau que lui offraient les rochers et les plages, au sud des Terres Pontines, qu'il fait commencer à Gaète une région du monde méditerranéen, « celle qu'on peut appeler la région hellénique[2] ». Les grands oliviers, forts comme des chênes, que l'on voit à Monopoli ou à Palma, donnent, sur le sol pierreux de la Pouille ou au pied de l'Aspromonte, l'image exacte d'un paysage de Corfou. Les sommets de la Calabre, vus le soir, du bord de la mer Ionienne, montrent les formes sévères et les teintes précieuses d'un Hymette ou d'un Parnasse. Dans la pure lumière, au bord de la mer plus transparente et plus foncée à la fois qu'elle ne paraît devant Pise ou Venise, les habitations même ont des formes faites pour étonner un voyageur du Nord : les faubourgs de

1. Voir l'itinéraire suivi en sens inverse par Frédéric II quand il se rendit, en 1228, de Brindisi en Chypre (Huillard-Bréholles, *Hist. dipl. Fréd. II*, Introduction, p. cccxxxi, et t. I, p. 898-900).

2. Vidal de La Blache, *États et Nations de l'Europe*, p. 516.

Naples sont bâtis en maisonnettes à terrasses et à coupoles, crépies de couleurs claires, et telles qu'on les retrouve dans les ports de Syrie. Au bord de l'Adriatique, l'Apulie, toute semée de villes blanches, dont les campaniles pointent comme des minarets, ressemble aux Échelles du Levant. Les couleurs septentrionales ont disparu, gris terne ou vert froid : tout, le terrain comme la mer, les maisons comme le ciel, prend pour l'œil une valeur différente des tons atténués du paysage ombrien ou toscan. Il y a, entre l'Italie du Nord et l'Italie du Sud, un contraste *visible*.

III

La moitié de l'Italie qui est restée si longtemps séparée de l'Italie du Nord, et qui, aujourd'hui encore, ne s'y trouve unie que par la seule force d'une Idée, a eu, dans le cours du moyen âge, les destinées les plus singulières et les plus opposées en apparence à son orientation : pendant dix siècles, l'Italie méridionale a appartenu à des envahisseurs et à des souverains venus d'au delà des Alpes ; après avoir été la dernière principauté lombarde, elle fut un royaume normand, un royaume allemand, un royaume français. Ne faut-il voir qu'une série de hasards obstinés dans la condition d'une région qui, destinée en apparence à recevoir du Sud sa civilisation, a successivement reçu du Nord tant de maîtres ?

Tout d'abord on se souviendra que les envahisseurs n'ont pas trouvé le champ libre : l'Empire byzantin garda, même après la conquête lombarde, quelques positions aux extrémités méridionales de l'Italie. Les armées ennemies se répandaient et refluaient du bout de la Calabre au centre du Samnium : tantôt c'étaient les Lombards qui resserraient les Grecs dans leurs derniers retranchements ; tantôt c'étaient les stratèges byzantins qui venaient assiéger Bénévent. Au x[e] siècle, la lutte grandit jusqu'à des proportions épiques par l'intervention des empereurs d'Occident : pendant plus de cent ans, l'Italie méridionale fut un territoire contesté et disputé entre les deux Empires.

Quand les Normands parurent en Italie, ces guerriers vagabonds, derniers venus des peuples germaniques qui avaient fait les invasions, n'avaient pas sans doute d'autre dessein que celui de jouer les troisièmes larrons. Ils prétendaient se tailler en Apulie, aux dépens des Lombards et des Grecs toujours aux prises, une nouvelle Normandie, comme celle que leurs pères avaient trouvée en France, et celle que leurs frères allaient bientôt chercher au delà de la Manche. Mais, quand la lutte avec les Grecs eut été engagée à fond, les ambitions des vainqueurs grandirent. A peine les armées byzantines eurent-elles repassé la mer que les Normands les poursuivirent sur les côtes d'Épire. Le plus hardi des fils de Tancrède de Hauteville avait dès lors son plan. Bien des années avant que les Grecs eussent rendu les dernières places fortes de l'Apulie et de la Calabre, et avant que les Normands fussent entrés en vainqueurs dans la Sicile musulmane, Robert Guiscard voulait, dit un chroniqueur, « faire de son fils Bohémond un empereur de Constantinople », et lui-même,

poussant dans les profondeurs de l'Asie mystérieuse, prendre la tiare de « roi des Perses ». Le conquérant mourut dans une île grecque, à l'entrée de la route de terre qui conduisait à Byzance.

Le dessein de Robert Guiscard n'était pas la chimère d'un barbare ignorant et fou d'orgueil. Le terrible guerrier qui avait frappé ses premiers coups en Calabre comme voleur de bœufs et de chevaux avait pris la claire conscience du rôle que les maîtres de l'Italie méridionale étaient appelés à remplir dans l'histoire du moyen âge. Assez longtemps ce pays avait été revendiqué par l'Empire d'Orient ; maintenant que l'équilibre des forces opposées était rompu au profit des hommes du Nord, pourquoi ceux-ci n'auraient-ils pas poursuivi les vaincus jusque dans leur propre territoire ? L'Italie du Sud et la Sicile, après avoir été des colonies de l'Orient byzantin et de l'Orient musulman, allaient envoyer des conquérants contre leurs anciens maîtres et devenir à leur tour une métropole.

En effet, pendant tout le xiie et le xiiie siècle, les entreprises orientales, poursuivies par tous les moyens et dans toutes les directions, restent l'idée fixe de tous les souverains des trois dynasties qui se succèdent dans le royaume de Sicile. Depuis l'avènement de Roger, le premier roi normand, jusqu'à la mort de Guillaume le Bon, les flottes siciliennes vont sans cesse attaquer, d'un côté, l'Épire et la Grèce, de l'autre Tunis et Tripoli ; les vaisseaux de l'amiral Georges d'Antioche s'aventurent jusqu'au Bosphore et passent en jetant des flèches enflammées dans les jardins de Manuel Comnène. A son tour, l'empereur Henri VI, qui avait d'abord fait alliance avec l'empereur de Constantinople contre les Normands, n'eut pas plus tôt hérité de la couronne de Sicile qu'il entreprit, à l'exemple de ses devanciers, d'attaquer l'Empire d'Orient[1]. Le successeur de Henri VI, l'empereur Frédéric II, n'abandonna point, même dans sa lutte acharnée contre la papauté, le projet héréditaire des conquêtes orientales ; tandis que d'autres « Latins » venaient de s'emparer enfin de Constantinople, Frédéric alla prendre au Saint-Sépulcre la couronne de Jérusalem ; après lui, son fils Manfred parvint à ressaisir pacifiquement, par son mariage avec la fille du despote d'Épire, les premières conquêtes de Robert Guiscard sur la rive illyrienne de l'Adriatique ; bientôt il s'enhardit, et, de concert avec le despote, il envoya une armée en Macédoine contre l'Empire grec de Nicée. Enfin Charles d'Anjou, en s'emparant du royaume des Normands et des Hohenstaufen, prétendit soutenir l'héritage de leurs plus grands desseins : il acheta à une princesse déchue et à un empereur fugitif leurs droits sur Jérusalem et sur Byzance, et, quand le soulèvement de la Sicile eut immobilisé les forces qu'il avait réunies pour les lancer contre l'Orient[2], au moins garda-t-il, dans sa lignée, ces titres magnifiques : empereur de Constantinople, roi de Jérusalem, despote d'Épire, prince d'Achaïe, pour les transmettre à ses descendants, qui, au hasard des alliances, les dispersèrent à travers l'Occident.

1. W. Norden, *Der Vierte Kreuzzug im Rahmen der Beziehungen des Abendlandes zu Byzanz;* Berlin, 1898 ; Ire partie, p. 32.
2. V. l'introduction de Sternfeld, en tête de son livre : *Ludwigs des Heiligen Kreuzzug nach Tunis*, 1270 ; 1895.

Considérons maintenant cet ensemble de faits, qu'on s'est trop rarement attaché à grouper, comme ils doivent l'être. N'est-il pas clair que, pendant les deux siècles de prospérité et de puissance où l'Italie méridionale a attiré les regards de l'Europe entière, la force dominante, parmi celles qui se heurtent dans son histoire, celle qui reste active de règne en règne et de dynastie en dynastie, comme si elle représentait une nécessité supérieure à l'action des hommes, c'est l'attrait des entreprises orientales ? Or, dans cette tradition politique qui entraînait successivement les rois de Sicile vers Byzance et vers Jérusalem, ne reconnaissons-nous pas l' « orientation » même de l'Italie méridionale ? Les hommes du Nord ont subi les uns après les autres la « fatalité géographique » du pays qu'ils avaient conquis ou dont ils avaient hérité.

IV

Les faits qu'a pu dégager une analyse sommaire de la topographie et de l'histoire de l'Italie méridionale renferment en eux une réponse à la question préliminaire que nous avions dû nous poser. Tout a concouru à nous montrer comment, jusqu'à la révolution nationale qui a rendu à la péninsule l'Unité autrefois instituée par l'Empire romain, il y a eu deux Italies. L'une a toujours été maintenue dans le concert des pays d'Occident; l'autre a été longtemps comme attirée vers l'Orient. Il est donc légitime d'étudier, à part de la Lombardie ou de la Toscane, un groupe de régions aussi rigoureusement séparé de l'Italie du Nord que l'a été, pendant plus de dix siècles, l'ancien royaume de Naples.

Les considérations qui viennent d'être rappelées auront une autre utilité que celle d'avoir fixé à notre étude ses frontières naturelles : elles contribueront encore à guider le développement intérieur de notre travail, en éclairant les problèmes essentiels qui vont s'imposer à notre attention.

Sans doute, l'histoire de l'art, après avoir reçu de l'érudition les documents d'archives qui sont pour les œuvres d'art comme des actes de l'état civil, et après avoir recueilli les inscriptions qui ont gravé sur les monuments la date de leur naissance ou le nom de leur auteur, doit se proposer, avant tout, d'établir le groupement et la filiation des artistes par l'analyse et la comparaison des monuments. Ainsi elle mettra à profit l'avantage que lui confère la nature même des faits qu'elle étudie. Pour l'histoire politique, il subsiste seulement des documents et des témoignages, qui ne sont que les signes des faits : les faits eux-mêmes ne sont plus. L'histoire de l'art se trouve en présence de faits qui, au lieu d'être abolis à jamais, sont présents et visibles comme des êtres vivants. Ces faits sont les monuments et les œuvres. Il y a entre eux et les faits qu'étudie l'histoire politique toute la différence qui sépare une réalité d'un souvenir.

Cependant, après avoir terminé le travail d'analyse et de classification des œuvres,

interrogées face à face, qui est le métier propre de l'historien de l'art, il est nécessaire de sortir du cercle où l'on tourne en expliquant un monument par l'artiste qui en est l'auteur, et cet artiste lui-même par le maître ou le monument qui l'a précédé, ou encore par son propre génie, c'est-à-dire par une cause inconnue.

Quand la zoologie descriptive a expliqué les caractères d'un être par ceux des parents qui l'ont engendré, elle reconnaît que l'explication est incomplète : pour se rendre compte des transformations que subit une espèce dans un individu, il faut replacer l'être animé dans le milieu inanimé où il s'est développé. De même, une œuvre d'art apparaît dans un pays et dans un temps donnés, c'est-à-dire qu'elle dépend d'un milieu géographique et d'un milieu historique. Il est superflu de rappeler que l'architecture de certains édifices a été déterminée par les matériaux que fournit le sol où ils sont fondés. On comprend de même que, pour arriver dans une région où ils ont fait souche, les modèles portatifs et les artistes voyageurs ont dû passer par les chemins que suivait le commerce. Ainsi la connaissance des voies de communication peut rendre compte de certains faits artistiques.

La géologie superficielle et la topographie, considérées comme des connaissances auxiliaires de l'histoire de l'art, pourront être étudiées soit sur le terrain, soit sur les cartes, en même temps que les monuments ou leur reproduction graphique. Au contraire, pour reconstituer le milieu historique où ont travaillé les artistes, il faut se transporter dans le passé. Dès lors on cesse d'étudier le fait artistique dans l'œuvre encore existante et présente, pour le considérer seulement dans son origine : on l'extrait de la série des faits artistiques visibles dans les monuments, pour le replacer dans la série des faits historiques dissimulés et comme ensevelis sous la lettre morte des documents. Alors il est aisé de constater comment des événements qui, souvent, n'ont laissé aucune trace dans les traits de l'œuvre vieillie, ont pu favoriser sa naissance.

L'art est un luxe : il dépend de l'histoire économique. L'art peut être l'image symbolique d'une idée : il dépend de l'histoire des idées philosophiques et religieuses. L'art enfin peut être la manifestation extérieure de la puissance de quelques hommes, qui ont voulu donner à leur nom la durée des pierres : il dépend de l'histoire politique.

Inversement, la seule existence d'une œuvre d'art peut être un document pour l'histoire politique au même titre qu'un parchemin d'archives ou qu'un récit de chroniqueur. Quand l'historien veut retracer quelque ombre des faits qui n'ont pas été consignés par écrit, c'est quelquefois un monument qui, seul, atteste pour lui la richesse d'un peuple, l'expansion d'une religion, la domination d'une dynastie.

On ne peut donc oublier, tout en étudiant pour eux-mêmes les faits artistiques, qu'ils sont aussi des faits engagés dans la vaste trame des faits humains. Il est clair seulement que l'étude des relations que l'histoire particulière des arts a entretenues avec l'histoire générale de la civilisation, varie d'importance suivant les périodes et les régions, comme varient aussi les problèmes qui doivent tenter la curiosité de l'historien.

Nous avons pris d'avance une idée sommaire du milieu géographique et historique que l'Italie méridionale devait offrir pendant le moyen âge au développement de l'art. Si, après avoir reformé la série des faits artistiques qui se sont produits pendant une suite de siècles dans la moitié de l'Italie, nous voulons exposer ces faits, de concert avec les faits géographiques, économiques, religieux et politiques dont ils ont subi l'action, il nous sera désormais facile de formuler les questions que nous rencontrerons à chaque pas.

Comment la division des régions naturelles et la direction des voies de communication ont-elles influé sur la répartition des écoles artistiques?

Comment les contrastes des pays ouverts et des pays inaccessibles, des pays riches et des pays pauvres, se traduisent-ils par des différences dans la « densité » des monuments dont ces divers pays sont peuplés?

Dans le développement de l'art religieux, quel a été le rôle des deux Églises qui se sont rencontrées dans l'Italie méridionale? Quelle a été la part des moines orientaux et des moines latins?

Dans l'histoire politique, quelle a été, sur les arts, l'action des conquêtes successives, des invasions et des colonisations? Qu'ont apporté ou qu'ont adopté les hommes du Nord, quand ils sont venus s'établir entre Rome et la mer Ionienne? Quels sont, dans leur nombre, ceux qui ont fait régner avec eux une civilisation supérieure, et ceux qui ont été conquis par les arts des vaincus?

Enfin toutes ces questions viennent aboutir à une question dominante, qui rappellera en deux mots les conclusions de notre étude sur la topographie et l'histoire de l'Italie méridionale. Cette moitié de l'Italie nous apparaît, pendant le moyen âge, comme isolée entre la moitié septentrionale de la péninsule et les pays orientaux. Nous aurons donc abordé un problème important de l'histoire de la civilisation en recherchant quelle a été, dans l'art de l'Italie méridionale, la part du Nord, la part de l'Italie et la part de l'Orient, à dater du siècle où Rome a perdu, avec son rang de capitale politique, son rôle de métropole artistique.

LIVRE PREMIER

DE LA FIN DE L'EMPIRE ROMAIN
A L'INVASION SARRASINE

CHAPITRE PREMIER

CATACOMBES ET BASILIQUES

I. — La fin de l'art antique dans l'Italie méridionale ; la Grande-Grèce ; les monuments de l'Empire romain. — Naples, dernier refuge de l'hellénisme en Italie.

II. — Les peintures alexandrines de Pompéi et les premières peintures des catacombes napolitaines ; le Pasteur d'Hermas : emprunt au christianisme alexandrin ; les orants aux candélabres : emprunt aux monuments africains. — Les basiliques constantiniennes. — Les deux cathédrales de Naples.

III. — Nola et Cimitile. — Les constructions de saint Paulin ; la basilique de Saint-Félix, comparée à celle de Saint-Martin de Tours et aux édifices constantiniens de Jérusalem. — La basilique de l'évêque Sévère et le baptistère de l'évêque Soter, à Naples. — Premières influences de l'art chrétien d'Orient.

I

Vers la fin du IVe siècle de l'ère nouvelle, c'en est fait depuis cinq cents ans de cet art industriel, alourdi et compliqué, qui avait succédé dans les villes hellénisées de l'Italie du Sud à l'art monumental qui avait fleuri dans les cités de la Grande-Grèce[1]. La guerre punique avait porté un coup mortel à la civilisation de l'Apulie et de la Campanie. Capoue ni Calès, Canosa ni Ruvo ne continuent à fabriquer, au delà du IIIe siècle avant Jésus-Christ, leurs vases noirs à dorures, leurs grands canthares couverts de peintures et d'engobes, leurs hautes hydries surchargées de figurines. Tarente, qui gardait encore, au temps de Strabon, la pratique du parler grec, avait alors perdu depuis longtemps les traditions de son art national. Pillée par les Romains, puis colonisée par eux, la cité dorienne, qui avait été l'éducatrice de l'Apulie, n'était plus même un musée : ses grandes statues de bronze avaient pris le chemin de la capitale ; ses orfèvreries précieuses avaient été fondues ou dispersées sur les dressoirs des patriciens. C'est de nos jours seulement que le hasard des fouilles a fait reparaître, autour de Tarente, hors des cachettes et des tombeaux, ces figurines de terre cuite et ces pièces d'argenterie incrustée d'or qui, par la finesse et l'accent spirituel du travail, forment une série tout originale[2].

1. Cicéron écrit dans le *De Amicitia :* « Magnam Græciam, quæ nunc deleta est » (IV, 13). Sur la misérable fin de la Grande-Grèce, voir DE BLASIIS (*Arch. stor. ital.*, 3e série, III, 1866, p. 90).

2. Voir le surtout de table conservé au musée de Bari et qui doit être publié en 1902 par le conservateur du musée, M. le docteur Mayer, dans les *Mittheilungen des Deutschen Instituts.* M. Edmond de Rothschild possède plusieurs pièces d'orfèvrerie tarentine, encore inédites.

Pendant la paix impériale et jusque dans les années troublées par l'approche des Barbares, une profusion de monuments surgit d'un bout à l'autre de l'Italie méridionale. Toute colonie, tout municipe eut ses temples, ses portiques, même son théâtre ou son amphithéâtre. Les blocs de marbre de Carrare, les colonnes de cipollin ou de granit oriental furent transportés, sur le réseau des voies romaines, jusque dans les pays perdus, où l'industrie grecque n'avait jamais pénétré. On retrouve partout dans les édifices chrétiens ces matériaux superbes, que vingt générations ont pu exploiter sans les épuiser.

Dans toutes les provinces de l'Italie méridionale, comme dans l'Occident tout entier, l'art monumental de l'Empire romain est le même. Il parcourt l'Europe et traverse quatre siècles, sans presque se modifier. Il y eut une architecture et une sculpture administratives, dont les œuvres demeurèrent aussi impersonnelles que les caractères des inscriptions officielles. Au début du IIIe siècle avant Jésus-Christ, l'Italie méridionale s'était trouvée partagée entre des régions barbares et des rivages où la civilisation grecque déployait son heureuse variété : à la fin du IIIe siècle de l'ère chrétienne, les districts perdus du Samnium ou de la Lucanie, et les villes diminuées qui gardaient un nom autrefois illustre dans tout le monde hellénique, avaient reçu les mêmes édifices, comme la même langue, le même droit, les mêmes institutions municipales. Rome a fait régner sur les villes de la Grande-Grèce et sur le pays samnite la froide solennité de son style Empire [1].

Une seule ville, en Italie, résista, jusqu'au temps de Dioclétien, à l'unité romaine. Rhégion et Tarente avaient achevé d'oublier le grec, que Naples le parlait encore. Tandis que les villes du littoral ionien étaient entrées dans l'obscurité où elles devaient rester plongées jusqu'au VIIIe siècle de l'ère chrétienne, tandis que Capoue, riche encore et peuplée, déclinait lentement, depuis le jour où, rivale de Rome, elle avait été abattue pour jamais, Naples n'avait cessé de grandir sous la domination romaine, sans acheter sa prospérité au prix d'une renonciation à toutes ses traditions helléniques. La ville héritière de l'antique splendeur de Cumes garda sous l'Empire des formes de gouvernement que la Grèce même avait perdues : les citadins continuèrent à se partager entre des *phratries* [2] imitées d'Athènes; des empereurs, comme Titus et Hadrien, s'honorèrent de porter le titre de *démarque* de Naples [3]. Il n'est pas jusqu'aux magistratures romaines qui ne revêtirent des noms helléniques ; le duumvir fut un *archonte*, et l'édile un *agoranome* [4]. Des jeux d'origine ancienne

1. Cf. M. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, p. 362. — Après la fondation de l'Unité italienne, les villes se sont reprises, d'un bout à l'autre de la péninsule, à se parer de monuments uniformes, sculpture ou architecture. Les statues de Victor-Emmanuel et de Garibaldi prennent place dans tout chef-lieu de province, comme autrefois l'effigie de l'empereur dans tout municipe. L'amphithéâtre et l'arc de triomphe, décorés d'une pompeuse inscription en l'honneur du prince, sont remplacés par la grande galerie vitrée, surmontée d'un dôme : Bologne, Rome, Florence, Naples, se sont offert l'une après l'autre cet ornement ambitieux, en style d'Exposition universelle, que Milan avait la première adopté.

2. *Corpus Inscr. græc.*, III, p. 715.

3. *Corpus Inscr. latin.*, X[1], p. 171.

4. Beloch, *Campanien*, p. 48.

furent restaurés magnifiquement en l'honneur d'Auguste [1] et salués par les poètes et les rhéteurs des écoles grecques, qu'ils attirèrent en Campanie, jusqu'à la fin du IVe siècle, comme les derniers jeux olympiques [2]. C'est à Naples que Néron alla recevoir au théâtre la couronne poétique, parce qu'il comptait y trouver une société affranchie des préjugés romains, et, pour tout dire, avec l'expression même de Tacite, une ville grecque [3].

Un centre hellénique, resté florissant en Italie, devait naturellement trouver dans les arts la manifestation la plus complète de son originalité. Et en effet, si les monuments officiels de Naples et des villes voisines étaient copiés sur les monuments de Rome, des décorations du goût le plus souple et le plus ingénieux couvraient non seulement les murs des villas superbes, mais encore les intérieurs des maisons bourgeoises. L'art pompéien suffit à nous renseigner sur l'art napolitain, dont il procédait.

Les peintures, que la cendre du Vésuve a conservées dans la fleur de leur nouveauté, ont bien pu être exécutées en partie par des artistes italiens : il n'en est pas moins vrai que le décor pompéien ou napolitain est, dans son origine, aussi étranger à l'Italie que l'avaient été les fresques sévères peintes dans les tombeaux de Ruvo et de Paestum; cet art frêle et brillant est venu tout formé des rivages méditerranéens, où les vaisseaux de Pouzzoles allaient chercher le blé de l'Égypte. La maison du « Faune » ou celle du « poète tragique » aurait été à sa place dans un quartier coquet de la capitale des Ptolémées. Aux raffinés qui venaient de Rome chercher le long du golfe bleu la vie libre de toute contrainte, la « vie à la grecque [4] », Naples offrait l'harmonie d'un parler qui rappelait les poètes et les philosophes d'Athènes, et l'éclat joyeux d'une ville qui était une image d'Alexandrie [5]. L'art gréco-égyptien de Campanie, bien différent de l'art gréco-romain des monuments officiels, au pied desquels se jouait sa fantaisie ingénieuse, ne se figea point dans des formules rigides ; il ne se borna pas à reproduire tel tableau célèbre, comme la *Médée* ou le *Sacrifice d'Iphigénie :* il resta mobile et vivant, au point qu'on a pu distinguer dans le décor pompéien quatre styles parfaitement distincts, qui se succèdent en moins d'un siècle, et qui vont depuis l'imitation d'un placage, destiné à donner aux cloisons l'apparence riche et massive d'un mur de marbre, jusqu'aux paysages lumineux, aux kiosques aériens, aux arabesques voltigeantes, qui semblent supprimer les clôtures et ouvrir l'appartement tout entier sur un décor de féerie [6].

L'éruption de l'an 79 et les tremblements de terre dont elle fut accompagnée n'attristèrent que pour peu d'années le golfe toujours souriant. Après Constantin et Julien, même après

1. Les jeux « Augustes » furent institués par les Napolitains, dit Dion Cassius, ἐπειδὴ τὰ τῶν Ἑλλήνων μόνοι τῶν προσχώρων τρόπον τινὰ ἐζήλουν LV, 10).

2. « Ἰταλικὰ Ῥωμαῖα Σεβαστὰ ἰσολύμπια » (*Corp. Inscr. græc.*, n° 5805).

3. « Neapolim, quasi Græcam urbem, delegit » (*Annales*, XV, 33).

4. « Ἐπιτείνουσι δὲ τὴν ἐν Νεαπόλει διαγωγὴν τὴν Ἑλληνικὴν οἱ ἐκ τῆς Ῥώμης ἀναχωροῦντες... » STRABON, V, 4.

5. W. HELBIG, *Untersuchungen über die Campanische Wand Malerei*, Berlin, 1873, in-8°, p. 60 et suiv.; — P. GIRARD, *la Peinture antique* (Bibl. de l'Enseignement des Beaux-Arts), p. 327.

6. La classification chronologique des peintures de Pompéi a été faite, avec la science la plus ingénieuse, par M. A. MAU, dans son ouvrage : *Geschichte der Decorativen Wand Malerei in Pompeii*, Berlin, 1882, in-8° (V, p. 5-7).

Théodose, Naples et ses environs n'ont pas perdu l'attrait qui avait séduit les contemporains d'Auguste. Il n'est bruit, dans les lettres de Symmaque comme dans les vers d'Horace, que des délices de Baïes et de son golfe en miniature [1]. Decius, préfet de Rome, passait, à la fin du IV[e] siècle, pour renouveler dans sa villa les magnifiques folies de Lucullus [2].

Or c'est dans la région où la vie des derniers adorateurs des dieux antiques garda le plus longtemps son élégante frivolité et ses prétentions d'hellénisme, que nous apparaît le premier groupe de monuments et de décorations où le christianisme a mis les signes de sa foi. Il ne s'est pas conservé dans toute l'Italie méridionale, en dehors de l'ancienne province de Campanie, une église ou une peinture chrétienne antérieure à la fin du V[e] siècle. Les catacombes exiguës de Sessa et de Siponto ne sont que des trous sans aucun ornement; les nécropoles des plus anciennes juiveries de la Terre d'Otrante ou de la Basilicate, — à Tarente, à Lavello, à Venosa, à Matera, — ne montrent au visiteur que des caractères hébraïques, latins ou grecs du V[e] ou du VI[e] siècle, et des schémas sommaires de chandeliers à sept branches, le tout gravé sur des tablettes de marbre, ou peint au minium sur le tuf. C'est à peine si les Calabres, les Abruzzes et l'Apulie ont fourni à l'épigraphie chrétienne des premiers siècles une vingtaine de documents, tandis qu'on a tiré des cimetières anciens de Nola, d'Avellino, de Capoue [3], une ample collection d'épitaphes de martyrs et de fidèles. Naples eut, aussi bien que Rome et qu'Alexandrie, des catacombes, qui reçurent, dès le II[e] siècle, des corps vénérés. Quand Philostrate le rhéteur, venu dans la ville grecque pour y voir les jeux Augustes, trouva dans une villa monumentale du Pausilippe cette collection de tableaux mythologiques qu'il a ingénieusement décrite, les *arcosolia* des galeries creusées dans la colline de Capodimonte étaient déjà décorés de peintures chrétiennes.

II

On sera tenté de se demander si l'art chrétien de Campanie, né de l'art antique, dans un temps où les rives du golfe de Naples étaient encore le rendez-vous des amateurs de belles-lettres et d'œuvres d'art, a pu, en quelque manière, différer de l'art païen ou chrétien de Rome et rappeler l'art pompéien. Tout en reconnaissant l'intérêt de la question, on se convaincra qu'elle doit rester sans réponse, pour plus d'une raison.

D'abord il faut se souvenir que l'art pompéien ou, pour mieux dire, l'art alexandrin de Campanie, ne resta pas confiné au bord du golfe de Naples. Il suivit à Rome les patriciens dont il égayait les villas d'été, et s'empara de leurs palais. Les peintures et les stucs de la riche habitation du siècle d'Auguste, qui a été récemment découverte auprès de la

1. « Illo luxuriæ sinu » (*Symmachi Epistolæ*, lib. VII, ep. 24). Symmaque fut consul en l'an 391.
2. *Symm. Epist.*, lib. VII, ep. 36.
3. *Corpus Inscr. lat.*, X, p. 436-442.

Farnésine, sont des œuvres aussi légères que les plus délicates décorations pompéiennes, et aussi finement relevées d'une « pointe d'exotisme ». On pourra douter que l'art alexandrin soit devenu, dans l'immense capitale cosmopolite, aussi populaire qu'à Pompéi, où il pénétra jusque dans les échoppes et devint peinture en bâtiments ; mais, pour établir une comparaison en règle, il faudrait qu'un cataclysme favorable eût conservé, en l'ensevelissant, tout un quartier de la ville des Césars.

D'autre part, si nous ne connaissons à Rome que très peu de fragments contemporains des fresques de Pompéi, nous ne possédons pas une seule peinture campanienne qui prenne date entre l'éruption fameuse et les premières peintures chrétiennes. La rareté des documents romains antérieurs à l'an 79 nous empêche de suivre le développement parallèle du décor « pompéien » et du décor « romain » ; l'absence de documents napolitains postérieurs à l'an 79 arrête d'avance toute tentative de comparaison entre la décadence de ces deux décors.

Force nous est de recourir directement aux anciennes peintures de la catacombe dite de *San Gennaro*. On accède aux deux étages superposés de cette catacombe par deux amples vestibules qui en sont la partie la plus ancienne et qui conservent encore sur leur plafond des restes de fresques remontant au IIIe, peut-être au IIe siècle. Il n'y a pas, à Naples, une œuvre d'art chrétien qui ait été décrite aussi souvent que ces peintures[1], aujourd'hui presque effacées et déchiffrables à peine, quand l'eau de pluie, en suintant à travers le plafond, ravive les couleurs pâlies. Le peu qu'on aperçoit n'a rien qui rappelle les fantasques architectures de Pompéi, relevées en clair sur un fond enduit et comme laqué d'une couleur unie et brillante, ou bien détachées en silhouette sur un paysage clair et finement nuancé. Nous voyons, comme aux voûtes des *cubicula* de Rome, un fond blanchâtre sur lequel s'entre-croisent des lignes brunes, dont les combinaisons imitent grossièrement les caissons d'un plafond stuqué. Dans chacun des compartiments, en forme de trapèzes ou de cercles, sont peints des ornements ou des figurines, hippocampes, panthères, Victoires, Amours ou Psychés, pris au magasin d'accessoires des peintres de villas[2]. L'exécution des petits sujets est fine et légère, mais la décoration païenne de ces deux vestibules de catacombe chrétienne n'offre aucun caractère qui rappelle les peintures campaniennes du Ier siècle plutôt que les peintures romaines du IIe.

Le vestibule supérieur offre, parmi de nombreux emprunts à l'imagerie gréco-romaine, trois sujets chrétiens. L'un d'eux est indistinct ; le second représente Adam et Ève, deux figures nues d'un modelé fort élégant[3] ; le troisième met en scène un groupe de trois jeunes

1. A la plus exacte de ces descriptions, donnée par L. Lefort (*Chronologie des peintures des catacombes de Naples, Mélanges de l'École de Rome*, III, 1883, p. 71-75), on préférera les médiocres gravures publiées par le P. Garrucci (*Storia dell' Arte cristiana*, t. IV, pl. 90, 94, 95 et 96). Les peintures sont trop délabrées pour qu'on puisse en obtenir des photographies satisfaisantes.

2. Cf. E. Müntz, *Étude sur l'Histoire de la peinture et de l'iconographie chrétiennes*, Paris, 1882, in-8°, p. 8.

3. Broymann (*Adam und Eva in der Kunst des Christlichen Alterthums*, Wolfenbüttel, 1893, p. 12) et Polh (*Die Altchristliche Fresko und Mosaik Malerei*, Leipzig, 1888, p. 21) reportent ces peintures jusqu'au temps de Trajan. Tout essai pour

filles occupées à construire une tour[1]. On a reconnu avec raison, dans cette représentation mystérieuse, un souvenir du livre d'Hermas, *le Pasteur*. Ici nous sommes en présence d'un motif qui ne s'est rencontré dans aucune des catacombes romaines, ni, en dehors de la catacombe napolitaine, dans aucun monument de l'art chrétien. Cette unique illustration d'une parabole, oubliée depuis longtemps par les écrivains ecclésiastiques, est aussi la seule preuve des rapports religieux qui continuèrent d'exister, dans les premiers temps du christianisme, entre l'Orient et la Campanie. En effet, la singulière apocalypse écrite, vers l'an 140 de Jésus-Christ[2], par le frère de Pius, évêque de Rome, fut rédigée en grec et eut vogue seulement dans les pays hellénisés, tels que l'Égypte. Inconnu de saint Ambroise et de saint Augustin, *le Pasteur* est cité comme un ouvrage canonique par les maîtres les plus illustres de l'École chrétienne d'Alexandrie, Clément et Origène[3]. Ainsi la peinture à peine distincte de la catacombe de San Gennaro atteste que la première chrétienté de Naples participait à la vie spirituelle des Eglises d'Orient, exactement comme l'Isium de Pompéi et les inscriptions dédicatoires trouvées à Pouzzoles rappellent que, deux siècles plus tôt, des collèges campaniens ont servi les dieux d'Alexandrie[4].

Les parois du vestibule inférieur ont été, par la suite, revêtues d'autres couches d'enduit dont quelques fragments écaillés laissent reparaître des détails du décor ancien, à côté de scènes et de figures du VIIIe, du IXe et même du XIe siècle. En s'enfonçant dans les galeries obscures qui cheminent à travers la colline de Capodimonte, on trouve çà et là, dans les *arcosolia*, des restes de peintures des Ve et VIe siècles; elles sont pour la plupart si misérablement dégradées qu'on est contraint de se référer aux reproductions données par Bellermann[5] et Garrucci pour distinguer quelques détails. Par exemple, plusieurs fresques du Ve et du VIe siècle représentent, au fond de l'*arcosolium*, un défunt debout entre deux flambeaux allumés[6]. La coutume d'entourer des luminaires réservés au culte l'image de ceux qui étaient entrés dans la gloire ne semble pas être d'origine romaine : elle est courante, au contraire, dans l'Eglise d'Afrique[7]. Peut-on s'étonner, d'ailleurs, de trouver à Naples un souvenir direct de l'art chrétien qui s'était formé sur les rives opposées de la Méditerranée, quand on sait que les orthodoxes d'Afrique, pour échapper aux Vandales, vinrent s'éta-

dater ces fresques à un siècle près me paraît condamné d'avance, puisqu'il devrait prendre pour base cette étude comparative de la peinture « pompéienne » et de la peinture romaine dans les deux derniers siècles du paganisme, pour laquelle tout document nous fait défaut.

1. Garrucci, t. I, pl. 96.

2. A. Harnach, *Die Chronologie der Altchristlichen Litteratur*, Leipzig, 1897, in-8°, t. I, p. 259.

3. A. Sabatier, article *Hermas*, dans l'*Encyclopédie des sciences religieuses*, Paris, 1879, t. VI, p. 207.

4. Cf. Lafaye, *le Culte des divinités d'Alexandrie hors de l'Egypte* (Bibl. des Ecoles d'Athènes et de Rome, fasc. 33e, 1884), p. 43, 157, 179 et suiv.

5. G.-F. Bellermann, *Über die aeltesten christlichen Begräbnistätten und besonders die Katakomben zu Neapel*, Hambourg, 1839, in-4° (lithographies coloriées). Cf. les deux chromolithographies données par Salazaro, I, pl. I et II.

6. Garrucci, t. I, pl. 101 et 104; dans la pl. 102, n° 2, c'est saint Janvier qu'on trouve entre les deux flambeaux; à sa droite et à sa gauche sont deux femmes en orantes (Ve siècle).

7. La remarque a été faite par M. Pératé (*l'Archéologie chrétienne*, p. 158). On rapprochera des peintures napolitaines la mosaïque du Ve siècle trouvée à Carthage et conservée au Louvre (Sculpture du Moyen Age et de la Renaissance, salle des antiquités chrétiennes).

blir en Campanie dans la première moitié du ve siècle, avec Priscus, qui devint évêque de Capoue, et Gaudiosus, ancien évêque d'Abitina, le saint qui a laissé son nom à une catacombe napolitaine[1] ?

Il est curieux de trouver, à deux siècles de distance, parmi les plus anciennes peintures chrétiennes de Naples, un groupe qui s'inspire d'un écrit familier aux écoles d'Alexandrie et un détail pris aux peintures et aux mosaïques de l'Afrique chrétienne. Mais, tout en notant ces menues importations, il faut rappeler qu'elles se trouvent perdues dans un ensemble d'œuvres qu'il est impossible, pour le dessin, le coloris et la plupart des sujets, de distinguer des peintures romaines du même temps. Aussi ne saurions-nous, après tant d'autres, nous attarder à des analyses qui doivent se présenter comme un complément à l'étude des catacombes romaines. Il nous faut sortir des galeries obscures de la nécropole suburbaine et parcourir, — en passant des documents écrits aux rares fragments retrouvés, — les premières églises qui s'élevèrent à Naples même et dans les villes voisines.

A en croire les anciens érudits napolitains, Naples aurait été, peu d'années après l'édit de Milan, aussi riche en églises que Rome même, et Constantin y aurait élevé jusqu'à sept basiliques[2], — sans compter l'église de Santa Lucia a Mare. Les traditions ecclésiastiques relatives à ces fondations sont mêlées de fables si populaires[3] et d'anachronismes si grossiers qu'il faut les laisser de côté. Mais on ne peut dédaigner les indications exactes fournies par le *Liber Pontificalis* de Rome, où la liste des fondations et donations de Constantin a été, suivant l'expression même de Mgr Duchesne, « rédigée d'après des pièces authentiques[4] ». Le compilateur de la *Vie de saint Sylvestre* rapporte que Constantin édifia à Capoue une basilique des Saints Apôtres et, à Naples, une autre basilique, en même temps qu'un forum et qu'un aqueduc; il donne aussi l'inventaire des propriétés foncières et des objets précieux dont l'empereur gratifia ces deux églises.

La ville neuve qui s'est reformée sur l'emplacement, longtemps abandonné, de l'ancienne Capoue, ne garde aucune trace de la basilique qui a porté le même nom que l'église de Constantinople, autour de laquelle se groupèrent les sarcophages des empereurs d'Orient. L'église principale de Santa Maria di Capua Vetere est une vaste basilique à cinq nefs, dont la construction primitive remonte au IVe siècle ou au début du Ve[5], et qui

1. Ce fut sans doute cette colonie chrétienne qui apporta à Ischia le corps de sainte Restituta, martyrisée à Carthage sous Dioclétien. Par la suite, ces reliques furent déposées dans la première cathédrale de Naples, qui prit le nom de la sainte africaine. D'après la légende, le corps de la martyre aurait été miraculeusement porté à Ischia par le vaisseau même sur lequel elle avait été abandonnée à la mort (*Acta SS.*, mai, IV, p. 24).

2. Cette thèse, soutenue par Mazzocchi et par Chioccarelli, a été adoptée sans contrôle par Ciampini (*De sacris ædificiis a Constantino Magno constructis*, Rome, 1693, p. 144). Elle a été combattue par L. Sabatini (*Il vetusto Calendario Napoletano*, 17, 48-68, IV, p. 76 et suiv.).

3. Voir la *Cronaca di Partenope*, rédigée au XIIIe siècle; I, p. 49.

4. *Le Liber Pontificalis de l'Eglise romaine*, II, p. CLII.

5. On verra plus loin que Symmaque, évêque de Capoue, qui assista aux derniers moments de saint Paulin de Nola, fit décorer l'abside de cette église d'une mosaïque. Une tradition, rapportée par Michele Monaco, Mazzocchi, Remondini, etc., attribuait à Symmaque la construction même de l'édifice.

prit le titre de *Sancta Maria Suricorum*. Les chapiteaux et les colonnes, dont l'une est de marbre blanc et cannelée, tandis que les autres offrent des spécimens finement polis des marbres les plus variés et les plus riches en couleurs, proviennent de différents édifices antiques[1].

La basilique constantinienne de Naples, qui était, à ce qu'il semble, dédiée tout d'abord au Sauveur, prit dans la suite le nom de la martyre sainte Restituta, dont elle reçut les reliques au VIIIe siècle[2]. Cette première église avait son abside tournée vers le nord. A la fin du Ve siècle, l'évêque Stephanus éleva, contre la basilique de Constantin, une seconde église, orientée vers l'est. La *Stephania*, comme on l'appela en mémoire de l'évêque, et la basilique du IVe siècle, dont les façades formaient un angle droit, eurent un atrium commun, entouré d'une colonnade. Ces deux églises, soudées l'une à l'autre, furent chacune desservies par un clergé distinct, et chacune d'elles exposa dans son abside un trône épiscopal. Il y eut, pour un seul évêque, deux cathédrales[3] : ainsi, dit l'auteur de la *Vie de l'évêque Athanase*, le saint Livre est formé de deux Testaments[4].

La Stephania, incendiée une première fois au VIIIe siècle, fut démolie à la fin du XIIIe, pour faire place à la cathédrale nouvelle que voulait bâtir Charles II d'Anjou. Contre les piliers rectangulaires de plan français qui furent alors édifiés, les architectes royaux adossèrent les colonnes monolithes de la basilique et de l'atrium[5], qui, superposées deux à deux, formèrent, aux retombées des archivoltes, de longues colonnettes de marbre. Quant à la basilique de Santa Restituta[6], elle resta, après avoir perdu sa façade et quelques-unes de ses colonnes, une annexe de la cathédrale neuve : encore aujourd'hui la vieille basilique,

1. Je ne sais comment Schulz a pu imaginer que les chapiteaux corinthiens de Santa Maria fussent des imitations de l'antique exécutées à l'époque normande, c'est-à-dire dans un temps où la vieille Capoue était déserte (II, p. 169).

2. Mazzocchi, *Dissertatio de Cath. ecc. neap.*, p. 190.

3. B. Capasso, *Pianta di Napoli nel XI secolo* (*Arch. stor. per le prov. nap.*, XVII, p. 456 et note). Cf. la carte donnée à la fin du volume (*F. c.*).

4. « Nam et introrsum [Neapolis] binas præsulum gestat sedes ad instar duorum testamentorum. » *Mon. Germ. Hist.* (*Script. rer. long. et ital.*), p. 440. Waitz, dans son annotation, se réfère à l'opinion erronée de Mazzocchi, d'après laquelle le compilateur aurait fait allusion aux clergés latin et grec, qui existèrent côte à côte dans la ville de Naples, au temps du Duché.

5. Les colonnes antiques employées dans la cathédrale de San-Gennaro sont de dimensions différentes ; on a invariablement, pour figurer la haute colonnette gothique, superposé une des colonnes longues à une des colonnes courtes. Il est très probable que les premières de ces colonnes provenaient de la nef de la Stephania, et les secondes, des portiques qui formaient les quatre faces de l'atrium.

6. Dans la nef de gauche de Santa Restituta s'ouvre une chapelle, au fond de laquelle est une petite abside décorée d'une mosaïque qui représente la Vierge et l'Enfant, entre saint Janvier et sainte Restituta. Une inscription métrique, qui se lit au-dessous de la mosaïque, fait connaître que celle-ci a été exécutée dans les premières années du XIVe siècle ; mais la plupart des anciens historiens napolitains ont cru lire, dans un des hexamètres latins, que la mosaïque angevine avait pris la place d'une mosaïque constantinienne, dont elle était la copie. En réalité, comme M. Müntz l'a justement remarqué (*Revue arch.*, 1883, I, p. 20), l'inscription prouve simplement que l'*église* de Santa Restituta, où un mosaïste fut appelé à travailler, au temps de Robert d'Anjou, par le clergé de la nouvelle cathédrale, passait alors pour avoir été fondée par sainte Hélène : de la Vierge en mosaïque qui aurait été, d'après les légendes napolitaines, la plus ancienne image de la Mère de Dieu, et qui est encore vénérée sous le titre de *Santa Maria del Principio*, il n'est aucunement question. Le point obscur n'est plus l'existence de la mosaïque, mais celle de l'abside même qu'elle décore, et dont l'axe est perpendiculaire à celui de la nef de Santa Restituta. Nous avons ainsi un véritable chaos d'églises dont deux au moins n'ont pu coexister sans emmêler leurs colonnes. Ajoutons que l'orientation même de ces églises est faite pour déconcerter : l'abside de Santa Maria del Principio est à l'ouest ; celle de Santa Restituta, au nord ; celle de la Stefania

étrangement restaurée, fait place à la somptueuse chapelle du Trésor. Mais elle n'a gardé de sa structure primitive que des colonnes et des chapiteaux corinthiens, dont aucun, sans doute, n'a été taillé expressément pour l'édifice constantinien. Tout, dans la construction actuelle, est antérieur ou postérieur au IVe siècle : plusieurs chapiteaux ont des feuilles d'acanthe épineuse qui trahissent l'outil d'un sculpteur byzantin, et les arcs en tiers-point, bandés d'un tailloir à l'autre, ont sans doute été reconstruits au temps de Charles d'Anjou.

Il n'y a donc plus, dans l'Italie méridionale, aucun monument contemporain de Constantin. Pour trouver des descriptions détaillées et des fragments authentiques, il faut avancer d'un demi-siècle. A Naples, nous rencontrons alors les basiliques élevées par l'évêque Sévère, et, à Nola, les constructions fameuses entreprises par saint Paulin.

III

La ville où l'empereur Auguste était venu mourir avait retrouvé, sous l'Empire, la prospérité qu'elle avait connue avant le passage des bandes de Spartacus. Placée au centre d'un territoire aussi richement cultivé que celui de Capoue, Nola fut, dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, une ville commerçante, qui exportait ses blés et ses vins par le petit port de Pompéi; elle fut aussi, comme les villes du golfe, un lieu de villégiature; enfin, à partir du IIIe siècle, elle servit plusieurs fois de résidence aux correcteurs et aux consulaires de Campanie[1]. Des monuments imposants rappelèrent, jusqu'au XVIe siècle, la splendeur de la ville romaine, auprès de la nécropole, où l'on trouva, au XVIIIe, une extraordinaire abondance de vases helléniques. Aujourd'hui la ville, vingt fois ravagée par les tremblements de terre et les incendies, a achevé d'utiliser en constructions publiques et privées les dernières pierres de ses ruines historiques. Mais, à un demi-mille de Nola, les souvenirs des premiers temps chrétiens revivent dans un amas informe de masures délabrées.

C'est le village de Cimitile, le *Cœmeterium* du moyen âge, dont le nom est encore celui d'un cimetière de saints qui, après la fin des persécutions, fut entouré d'une grande vénération. On avait déposé là, près de ceux qui avaient souffert pour la foi, le corps de Félix, un prêtre syrien, qui mourut en odeur de sainteté, peu d'années après que la paix eut été donnée à l'Église. Son tombeau fut fécond en miracles, dont la renommée remplit l'Italie méridionale et se répandit jusqu'en Afrique[2]. Aussi devint-il, au bout de quelques années, un lieu de pèlerinage où les dévots affluaient de toutes parts, le 14 janvier, jour anniversaire de la naissance du saint. Comme la ville de Nola ne pouvait

était à l'est. Qu'était cette chapelle de la Vierge, que la tradition napolitaine donne, sans hésiter, pour l'oratoire bâti par saint Asprenus, l'évêque que saint Pierre en personne aurait choisi pour gouverner la ville, où lui-même avait apporté l'Evangile? Il y a là une série de problèmes qui, sans doute, ne seront jamais éclaircis.

1. Beloch, *Campanien*, p. 392.

2. *Acta SS.*, Jan., II, p. 222, § 18.

suffire à contenir les arrivants, on établit, près du « cimetière », un caravansérail de pèlerins et plusieurs églises. Une ville sainte commença de se former non loin de Nola[1] : déjà, à la fin du IVe siècle, on comptait au « cimetière » quatre petites basiliques, dont l'une, celle qui abritait le tombeau même du saint, venait d'être décorée par les soins du pape Damase, qui étendait bien au delà du territoire de Rome son zèle pieux à honorer les saints contemporains des persécutions.

C'est en l'année 394 que Paulin, un riche et noble Bordelais, qui peu de temps auparavant avait quitté le siècle et reçu la prêtrise, vint s'établir au « cimetière » de Nola. Déjà, dans son enfance, il avait visité la ville, en compagnie de ses parents, qui possédaient en Campanie des terres étendues ; il y était revenu une seconde fois en 379, quand il avait été commis, en qualité de consulaire, à l'administration de la province[2]. Dans son troisième voyage, le saint, qui déjà avait vendu une partie de ses terres pour le secours des pauvres, ne venait point chercher les honneurs du monde ni les plaisirs de la villégiature ; son unique dessein était de passer la fin de ses jours aussi près que possible du tombeau de saint Félix, auquel il avait voué depuis sa conversion un culte lointain, et dont il avait célébré les mérites dans un poème écrit avant son dernier départ pour l'Italie[3].

Paulin prit logement dans une des cellules destinées à recevoir les voyageurs. D'autres serviteurs de Dieu se joignirent à lui, et tous ensemble s'accordèrent pour mener la vie des cénobites, auxquels ils ressemblaient, avec leur vêtement de bure, leur cilice et leur tête rasée[4]. Le lieu de pèlerinage devint un lieu de retraite permanente et un véritable monastère[5], antérieur de plus d'un siècle aux fondations de saint Benoît.

Saint Paulin vécut quinze ans dans sa cellule du Cimetière, sans exercer de fonction que celle d'un simple prêtre assidu aux offices. Ce fut seulement vers 410 qu'il se résigna enfin, sur les instances des habitants de Nola, à accepter la charge d'évêque. Pendant les années de paix studieuse qu'il passa près du tombeau de son saint bien-aimé, Paulin s'occupa, avec la plus généreuse activité, d'agrandir et d'embellir les constructions du cimetière de Nola. Il consacra à ces travaux ce qui lui restait d'un immense patrimoine.

Dès l'année 400, il commença à rebâtir la chapelle élevée par le pape Damase, pour abriter le sarcophage de saint Félix ; en même temps, des portiques furent édifiés pour recevoir les pèlerins et de nouvelles habitations pour loger les solitaires ; enfin, une basilique neuve vint s'ajouter aux quatre églises déjà existantes. En 402, les constructions étaient entièrement terminées[6]. Paulin voulut encore laisser un souvenir de sa pieuse munificence à la ville de Fondi, près de Terracine, où sa famille avait possédé des biens : il y fit bâtir et décorer une petite basilique.

1. « Et mœnibus hic etiam urbs sit, Pauper ubi primum tumulus. » PAULIN, *de S. Felice carmen Natdl.* VI, *Poema XVIII ;* MIGNE, t. LXI, col. 494, v. 169-170.
2. Voir dans MIGNE (col. 794) la dissertation de Lebrun.
3. *Natal.* I, *Poema XII.*
4. Voir la pittoresque Épître XXII, adressée à Sulpice-Sévère (§ 2).
5. Saint Paulin lui-même appelle sa retraite *monasterium* (*Epist.* V, § 15).
6. *Natal.* X, *Poema XXVIII*, v. 266-269 (MIGNE, col. 669).

Le pieux écrivain s'est lui-même étendu avec complaisance sur la description de tous ces édifices, dans une Épître et deux Poèmes[1], dont l'ensemble aurait pu former pour nous un véritable « guide[2] » des basiliques de Nola au ve siècle. Mais l'enchevêtrement des périodes et l'impropriété des descriptions, paraphrasées par l'élève d'Ausone dans les « termes généraux » de la rhétorique, empêchent de dégager de ces pages célèbres une succession d'images distinctes.

L'édifice qui nous est le plus complètement connu, parmi ceux qui furent élevés au IVe et au Ve siècle sur le cimetière de Nola, est la basilique neuve bâtie de toutes pièces sous la direction de saint Paulin[3]. Elle ne fut pas orientée vers le levant, selon la coutume déjà établie[4]; l'abside regardait le tombeau de saint Félix. L'édifice eut, semble-t-il, comme les basiliques romaines de Saint-Pierre et de Saint-Paul, cinq nefs, couvertes en charpente[5]. Le long des nefs latérales, à l'intérieur de la basilique, fut élevée une série de huit oratoires, analogues à ceux que l'on voit sur le plan de l'ancienne basilique de Saint-Pierre au Vatican, dressé par Alfarano. L'abside était triple (*trichora*). Les absides latérales formaient deux petites salles closes (*secretaria*), dont l'une servait de sacristie et l'autre d'oratoire : c'est une disposition fréquente dans les basiliques du IVe et du Ve siècle, surtout en Afrique et en Orient. Quant à la grande abside, elle offrait une particularité remarquable, qui est très exactement définie par saint Paulin, et dont pourtant on n'a pu se rendre compte qu'à la suite de découvertes récentes[6].

Une paroi pleine dressée au bout de l'église neuve, devant la vieille basilique funéraire, se serait trouvée masquer le monument même vers lequel la nouvelle basilique semblait diriger la procession de ses colonnes. Aussi Paulin fit-il percer l'abside centrale de trois larges baies, à travers lesquelles on pouvait non seulement voir le tombeau de saint Félix, mais encore passer dans la basilique funéraire. Plusieurs basiliques de Rome eurent ainsi, dans leur état primitif, une abside à jour, qui mettait la nef en communication directe avec un monument voisin : on peut citer Saint-Cosme et Saint-Damien au Forum, Sainte-Marie Majeure, Saint-Laurent hors les Murs[7]. La même disposition fut reproduite à l'abside de la basilique de Saint-Martin de Tours[8], dans certaines églises

1. *Epist.* XXXI [à Sulpice-Sévère], § 10 et suiv. (MIGNE, col. 335-339); *Natal.* IX, *Poema XXVII*, v. 360-635; *Natal.* X, *Poema XXVIII* (MIGNE, col. 656-670).

2. A Nicétas, évêque des Daces, auquel il envoie son IXe Poème pour l'anniversaire de saint Félix, Paulin s'adresse en ces termes :

Ergo veni, pater, et socio mihi jungere passu,
Dum te circum agens operum per singula duco.

3. Voir la seconde partie de l'Épître adressée à Sulpice-Sévère (MIGNE, col. 335-338). Traduit, avec un bref commentaire, dans KRAUS, *Gesch. der Christl. Kunst*, I, p. 391-394.

4. « Prospectus vero basilicæ, *non ut usitatior mos est*, orientem spectat, sed ad domini mei beati Felicis basilicam pertinet, memoriam ejus spectans... »

5. « Totum vero extra concham [l'abside] basilicæ spatium alto et lacunato culmine *geminis utrinque* porticibus dilatatur, quibus duplex per singulos arcus columnarum ordo dirigitur. »

6. Cf. HOLTZINGER, *Die Basilika des Paulinus zu Nola Zeitschrift für Bildende Kunst*, XX, 1885, p. 135 et suiv. .

7. DE ROSSI, *Boll. d'arch. crist.*, 1867, p. 62 et suiv.

8. Cf. CHEVALIER, *le Tombeau de saint Martin de Tours*, Tours, 1880; QUICHERAT, *Mélanges d'archéologie et d'hist.*, II, *Arch. du moyen âge*, 1886, p. 48-49, pl. III; R. DE LASTEYRIE, *la Basilique de Saint-Martin de Tours*, Paris, 1892.

africaines[1] et dans des édifices orientaux, comme ceux qu'on voit au ve siècle figurés en mosaïque sur la coupole de l'église Saint-Georges de Thessalonique[2].

On ne trouve plus dans le hameau de Cimitile aucune trace de la grande basilique fondée par Paulin[3], de ses oratoires et de son abside à jour. Sur l'emplacement de la cité sainte, on voit une énorme église neuve, une aire couverte d'herbe, une chapelle de l'époque angevine (la *basilica di San Giovanni*), avec des fresques giottesques, et les toits gris de deux pauvres constructions à demi enterrées. Pour pénétrer dans l'un ou l'autre des deux édifices, que le temps et l'accumulation des débris ont transformés en cryptes, on descend des degrés qui atteignent le sol ancien à près de 3 mètres au-dessous du pavement de l'église neuve. L'une des constructions anciennes, où l'on entre par un petit porche du viiie siècle, est appelée la *basilica dei Santi Martiri*[3] : c'est une suite de trois chambres rectangulaires[4], en partie revêtues de fresques du xiiie siècle. La construction voisine porte encore le nom de basilique de Saint-Félix. Elle forme aujourd'hui un inextricable chaos de murs branlants, où est entassé un véritable ossuaire de vieilles sculptures en morceaux. Au milieu même de l'informe église, autour de l'autel érigé sur un pavement composé d'épitaphes du ve et du vi^e siècle, sont rangées les colonnes d'une sorte de portique rectangulaire, épaulé par des murs d'appui de date récente. Sous ce portique, à gauche de l'autel, sont placés les tombeaux des deux saints, qui avaient reçu au baptême les noms des saints patrons de Nola : saint Paulin le Jeune, mort en 442, et saint Félix le Jeune, mort en 484. Derrière l'autel, un sarcophage anonyme en briques est porté sur deux colonnes de marbre noir. Les colonnes du portique sont de marbres différents[5], et, sur les fûts, un chapiteau ionique a été mêlé à une série de chapiteaux corinthiens. Des archivoltes, qui reposent

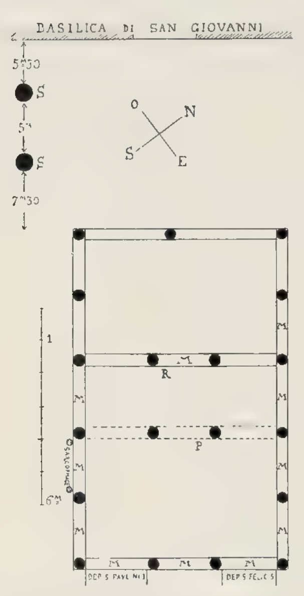


Fig. 2. — Plan d'un atrium élevé par saint Paulin dans le « cimetière » de Nola.

1. Cf. la petite lampe de bronze africaine représentant une basilique, qui a passé de la Coll. Basilewski au Musée de l'Ermitage (Darcel, *Catal. de la Coll. Basilewski*, 1874, *Album*, pl. IV, n° 37).

2. Texier et Pullan, *l'Architecture byzantine*, pl. XXX-XXXIII. Paulin, en exposant, dans l'Épître à Sévère, les raisons qui l'ont déterminé à faire ouvrir l'abside de sa basilique du côté du tombeau de saint Félix, n'a fait qu'exprimer l'idée chrétienne qui a déterminé l'usage des absides à jour. Les chapelles de cimetières chrétiens, comme celles qui sont élevées sur la catacombe de Saint-Calixte, communiquent souvent avec un édicule funéraire (Cf. Holtzinger, *Die Altchristl. Architektur*, 2e éd., Stuttgard, 1899, p. 78-82) : ces baies, ouvertes entre le tombeau et la chapelle, sont des variantes des *fenestellæ confessionis* qu'on laissait béantes dans les autels pleins de reliques, afin que rien ne séparât les fidèles des martyrs (Cf. Kraus, *Gesch. der Christl. Kunst*, I, p. 304).

3. Paulin ne fait, dans ses poèmes, aucune allusion au puits que l'on montre dans cette crypte et au fond duquel les pèlerins ont entendu, dit-on, bouillir, par intervalles, le sang incorruptible des martyrs.

4. Rohault de Fleury, *la Messe*, III, pl. CCL.

5. L'une d'elles, posée sur une base de briques, et striée de cannelures en spirale, a pris sans doute, après le ve siècle, la place d'une colonne antérieure qui menaçait ruine.

directement sur les chapiteaux, surmontent la colonnade. On distingue sur les intrados et dans les écoinçons de la plupart des arcades, à l'extérieur comme à l'intérieur du quadrilatère, quelques restes de mosaïques à fond d'or (M, sur le plan, *fig.* 2), rosaces, volutes[1], oiseaux affrontés (*fig.* 4). Quelques lettres d'or sont encore visibles sur des bandeaux bleu sombre, qui couraient au-dessus des arcs : huit vers étaient inscrits sur deux lignes superposées, à l'intérieur du quadrilatère :

Parvus erat locus ante, sacris angustus agendis,
Supplicibusque negans pandere posse manus :
Nunc populo spatiosa sacris altaria præbet
Officiis medii Martyris in gremio.

Cuncta Deo renovata placent, novat omnia semper
Christus et in cumulum honoris amplificat.
Sic et dilecti solium Felicis honorans
Et splendore simul protulit et spatio.

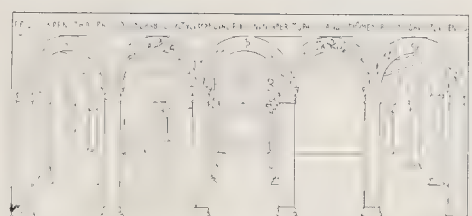


Fig. 3. — État de l'atrium de saint Paulin au xviiie siècle, d'après Remondini.

Quatre vers, qui étaient comme un résumé des premiers, se lisaient encore, au xviiie siècle, à l'extérieur du quadrilatère, au-dessus d'archivoltes ornées de guirlandes, de croix et de monogrammes :

Felicis penetral prisco venerabile cultu
Lux nova diffusis nunc aperit spatiis.
Angusti memores solii gaudete videntes
Præsulis ad laudem quam nitat hoc solium[2].

L'évêque qui parle ainsi de lui-même et de ses travaux n'est autre que saint Paulin de Bordeaux : les huit premiers vers de la double inscription se retrouvent dans les manuscrits de son œuvre[3], et le saint lui-même les a paraphrasés dans deux passages de ses poèmes, où il nomme l'édifice dans lequel se trouve le corps du saint martyr, et où, comme dans l'inscription, il fait allusion à un double travail de restauration et d'agrandissement[4]. Il est donc certain que la colonnade et les mosaïques remontent aux deux premières années du ve siècle, et que le portique conservé était rattaché à la basilique funéraire fondée par saint Damase et rebâtie par saint Paulin.

Les difficultés commencent dès qu'on essaie de reconstituer la disposition primitive de la colonnade. Les fûts antiques forment aujourd'hui un double quinconce (*fig.* 2). En se reportant au dessin grossier donné par Remondini[5], dans la première moitié du xviiie siècle (*fig.* 3), on y verra que les deux groupes de colonnes marqués P et R sur notre plan n'ont pas d'archivoltes sur leurs chapiteaux. Devant le monument, tel qu'il subsiste encore, on constatera cependant que ces deux groupes de colonnes sont surmontés d'archivoltes ;

1. Dessin assez inexact donné par Rohault de Fleury : *la Messe*, III, p. 174.
2. Remondini, *della Nolana Storia ecclesiastica*, Naples, 1747, I, p. 403.
3. *Poema XXIX* (Migne, p. 671).
4. *Natal.* IX, v. 380 et suiv. (Migne, p. 656 ; cf. *Natal.* X, v. 197-199, p. 667).
5. *Della Nolana Storia eccles.*, t. I, pl. I, fig. 4.

les archivoltes en P sont évidemment modernes et ne portent pas trace de mosaïques; au contraire, les archivoltes en R ont conservé des traces de mosaïques et ont fait partie de la construction primitive.

Si l'on essaie d'éclairer le dessin du XVIIIe siècle par une description du XVIIe, l'embarras redoublera. Le chanoine Ferraro rapporte que les colonnes formaient « une petite église, placée au milieu de la grande », et qui « était *autrefois* toute couverte d'une voûte, avec diverses figures et divers feuillages de mosaïque[1] ». Rohault de Fleury a imaginé, d'après cette indication, une sorte de double ciborium, surmonté d'une double voûte d'arête, décorée d'amours vendangeurs[2]. Une voûte de ce poids, portant sur douze colonnes, les aurait jetées bas avant la mort de saint Paulin. Il faut ajouter que Ferraro n'a pas vu de ses yeux la voûte dont il parle, et que peut-être il se borne à répéter une tradition confuse. Tant qu'après avoir confronté la ruine elle-même et le dessin de Remondini on conservera des doutes au sujet des archivoltes placées en P et R du plan, il ne sera pas permis de restaurer l'élévation du portique, au-dessus du bandeau qui porte encore les vers de Paulin. En mettant de côté les indications confuses qui nous ont été laissées, on ne pourra nier que cette colonnade rectangulaire, sous laquelle étaient rangés des tombeaux, ne ressemble singulièrement à l'*atrium* d'un sanctuaire. Si, d'autre part, on relit les inscriptions et qu'on les compare à un passage du XXVIIe Poème de Paulin, on n'aura pas de peine à reconnaître, dans la colonnade qui s'est conservée, le vestibule même que le saint ajouta à la basilique funéraire[3]. L'édifice damasien, construit et embelli par les marbriers, les charpentiers et les peintres[4], s'ouvrait sur le nouvel *atrium* par de doubles baies, formant des arcades, à travers lesquelles la lumière se répandait jusqu'au tombeau du saint[5].

1. *Del Cemeterio Nolano*, Naples, 1644, p. 106. Il existe une description de Nola antérieure de plus d'un siècle au livre de Ferraro, et dont l'auteur est Ambrogio di Leo (*De Nola opusculum*, Venise, in-f°). Mais, pour la connaissance des édifices du Cimetière, on ne peut rien tirer de cet ouvrage, que Rohault de Fleury a eu le tort de citer longuement. En effet, l'attention d'Ambrogio di Leo a été détournée, par une erreur singulière, du village, qui devait alors garder tant de restes remarquables des premiers âges chrétiens. L'érudit s'est imaginé que la cathédrale de la ville même de Nola, bâtie à la fin du XVe siècle par son oncle, s'élevait sur l'emplacement de la grande basilique de Paulin et qu'elle avait pour crypte la « Confession » de saint Félix. Cf. REMONDINI, I, p. 419.

2. *La Messe*, III, pl. CCLIV.

3.

Interea amor nos incidit hoc opus [vestibulum] isto	Cf. l'*inscription en mosaïque* :
Ædificare loco... ; *venerandam* ut martyris *aulam*,	
Eminus adversa foribus de fronte reclusis,	
Lætior illustraret honos; et aperta per arcus	
Lucida frons bifores perfunderet intima largo	Felicis *penetral* prisco *venerabile* cultu
Lumine, conspicui ad faciem conversa sepulcri,	*Lux* nova diffusis nunc aperit spatiis...
Quo tegitur posito sopitus corpore martyr,	
Qui sua fulgentis *solii* pro limine Felix,	Sic et dilecti *solium* Felicis honorans,
Atria bis gemino patefactis lumine valvis	Et splendore simul protulit et spatio...
Spectat ovans, gaudetque piis sua mœnia vinci	
Cœtibus atque amplas populis rumpentibus aulas	Nunc populo spatiosa sacris altaria præbet ..
Laxari densas numerosa per ostia turbas.	
(MIGNE, col. 647, v. 369-381.)	

4. *Ibid.*, v. 384-386.

5. Une incertitude subsiste, après qu'on a reconnu dans la colonnade encore debout l'*atrium* de la basilique damasienne, reconstruite par saint Paulin. On a remarqué, entre deux des colonnes, le sarcophage de briques porté par

Pour orienter cet *atrium* par rapport à la grande basilique fondée par Paulin, on n'a aucune donnée. Rohault de Fleury a bien essayé, après Remondini, de dresser un plan des constructions de Paulin, basiliques et portiques, d'après une étude du terrain et des textes. Mais lui-même avoue l'impuissance où il s'est trouvé de conclure, en publiant dans son ouvrage deux plans différents, qui représentent deux états successifs d'un système d'hypothèses instables. Pour que l'on pût illustrer par un plan détaillé les descriptions de Paulin, il faudrait d'abord que le terrain, tout autour de la basilique de Saint-Félix, eût été fouillé à 3 mètres de profondeur et qu'on eût partout rejoint le sol ancien. Déjà, en dehors de la colonnade que nous avons décrite, on voit pointer hors du sol deux fûts de colonnes (S, S) beaucoup plus fortes et plus hautes que celles de l'*atrium*, et qui ont pu appartenir à la basilique majeure. Les sondages rencontreraient sans doute les bases de la plupart des anciennes colonnades : il ne resterait qu'à prendre les mesures.

On sait ce que les fouilles entreprises en Algérie et en Tunisie ont appris sur les monuments chrétiens contemporains de saint Paulin ; qu'on imagine ce que rendrait à l'histoire le sol où a disparu ce qu'on peut appeler l'œuvre artistique d'un homme sur qui tout le monde chrétien avait les yeux, et qui, lui-même, était mêlé à tout le travail de pensée qui s'accomplissait en Orient comme en Occident. Le cimetière de Nola dut être, au début du ve siècle, un centre privilégié où se rencontraient les influences les plus diverses. Sans parler des évêques africains, avec qui Paulin entretenait des rapports constants, sans rappeler les deux basiliques et le baptistère que Sulpice-Sévère éleva en Aquitaine et où il inscrivit les *tituli* que son ami lui envoya de Nola, nous savons que l'hôte du Cimetière ne cessait de recevoir des visiteurs qui venaient d'Orient. C'est Mélanie, la pieuse dame romaine, qui apporte de Jérusalem le morceau de la vraie croix, que Paulin exposa dans sa basilique neuve. C'est Posthumianus, qui courait la chrétienté pour répandre de ville en ville le culte de saint Martin et qui, au retour d'un voyage en Orient, fait visite à Paulin, quelques mois avant que celui-ci ne commençât ses constructions. Enfin peut-on

deux colonnettes de marbre noir, et qui n'est désigné par aucune inscription. A en croire le chanoine Ferraro, qui écrivait au XVIIe siècle, ce sarcophage ne serait autre que le tombeau de saint Félix. Voici les propres paroles du savant campanien : « Dietro della custodia [le tabernacle de l'autel], sopra due colonnette di pietra africana, sta il tumulo di S. Felice Prete *in Pincis*, posto dentro il muro, nel quale è dipinta lasua effigie in opera musaica... E dentro del medesimo muro, insieme con quello di S. Felice sta riposto il corpo di S. Faustillo Martire. In un capitello che tiene sopra di se il tumulo, sta scritto *Sanctus Felix*, e nell' altro *Sanctus Faustillus ;* e si stanno le loro imagini, ma assai piccole, scolpite nei fogliaggi dei detti capitelli. » (*Del Cimiterio Nolano*, p. 105-106.) Mosaïque et chapiteaux ont disparu. Si l'on admet la tradition rapportée par Ferraro, on sera incliné à croire que la moitié de la colonnade, où sont rangés les trois tombeaux, n'est pas une partie de l'*atrium ;* ce quinconce de colonnes serait précisément la basilique funéraire du pape Damase, qu'on peut, d'après les descriptions de saint Paulin, se représenter, non pas comme un édifice fermé par des murs, mais comme une sorte de portique ajouré et couvert, entourant le tombeau de saint Félix. On n'a actuellement aucun moyen de savoir si vraiment la modeste chape de briques, élevée sur deux tronçons de colonnes précieuses, est le sarcophage que les pèlerins venaient jadis vénérer en foule. Dès le temps où écrivait le chanoine Ferraro, le tombeau du saint, en l'honneur duquel s'étaient élevés les édifices du cimetière, était négligé, et la plupart des hagiographes doutaient que les reliques de saint Félix fussent encore conservées près de Nola. Bénévent se vantait de posséder ces reliques sous le maître-autel de sa cathédrale, et la Congrégation des Rites, au XVIIe siècle, proclamait officiellement que ce précieux dépôt avait passé aux mains des Bénédictins de San Vito, à Plaisance (Cf. REMONDINI, I, p. 529).

oublier la capitale nouvelle dont Paulin, tout le premier, écrit qu'elle est désormais la rivale de Rome :

Constantinopolis magnæ caput æmula Romæ[1] ?

Il importerait de savoir si le saint qui était une des lumières de son temps a cherché à Rome ou en Orient les inspirations dont il dut s'aider pour fixer le plan de ses édifices. D'après le fragment conservé et les vers de Paulin, on peut seulement se représenter, autour de l'*atrium* orné de mosaïques et de *tituli*, d'autres colonnades et d'autres arcades[2]; en tous sens, une architecture de plein air, où les murs mêmes des édifices sont remplacés souvent par des portiques, où le soleil entre de toutes parts sous les toitures, et où cinq basiliques, largement ouvertes, sont comme autant d'*atria* disposés autour du saint tombeau[3]. Cette ville monastique, où le sarcophage de Félix est comme enchâssé[4], qui tenait d'une villa par ses colonnades et ses fontaines vives, et qui, en même temps, prenait, avec sa vaste enceinte et ses constructions à deux étages, un air de château fort[5], rappellera le grand couvent syrien de Kalat Seman et les colonnades de ses quatre basiliques, convergeant toutes vers la colonne isolée qu'avait habitée le Stylite[6]. Elle pourra faire penser aussi au monastère africain de Tébessa[7]. Si l'on quitte les ruines de la plus vieille architecture chrétienne d'Orient pour rapprocher simplement du texte de Paulin un texte qui évoque d'autres édifices entièrement disparus, on trouvera de singulières ressemblances entre les descriptions des églises de Nola et celles qu'Eusèbe nous a laissées des constructions élevées à Jérusalem par Constantin, et l'on pourra se demander si les édifices groupés autour du tombeau de saint Félix n'ont pas été une imitation des basiliques et des portiques dont l'ensemble formait le *Martyrion* du Christ[8].

La basilique fameuse, qui, un demi-siècle après la mort de Paulin, fut élevée à Tours, devant la confession de saint Martin, était semblable presque en tout point aux édifices de Nola : il n'y manquait ni le tombeau miraculeux autour duquel se groupent d'autres tombeaux illustres, ni l'abside à jour, ni les *tituli* prolixes, ni les portiques et les habitations qui formaient à l'église de vastes dépendances et qui comprenaient jusqu'à un monastère de femmes[9], pareil à celui où Thérasia, la femme de Paulin, vint se retirer près de l'époux

1. *Natal.* XVIII, v. 46 (MIGNE, p. 672). Cf. p. 531, v. 338.

2. Une autre colonnade qui, comme le portique encore existant, était surmontée d'archivoltes décorées de mosaïque, fut abattue à la fin du XVIIIe siècle, pour faire place à la grande église neuve (AMBROSINI, *Memorie storico-critiche del Cimiterio di Nola*, Naples, 1792, II, p. 423).

3. Basilicas per quinque sacri spatiosa sepulcri
Atria diffundens...
(*Natal.* VI, MIGNE, p. 494, v. 179.)

4. Quasi gemma intersita tectis. .

5. « Castelli speciem meditatur imagine muri » (p. 664, v. 58).

6. Mis DE VOGÜÉ, *la Syrie centrale*, II, pl. CXXIX et CXLV.

7. BALLU, *le Monastère byzantin de Tébessa*, Paris, 1897, in-f°.

8. Cf. MOMMERT, *Die heilige Grabeskirche*, 1899; — STRZYGOWSKY, *Orient oder Rom*, 1900, p. 136 et suiv.

9. QUICHERAT, *Mélanges d'archéologie et d'hist.; Arch. du moyen âge*, p. 66.

dont elle vivait pieusement séparée. La singulière ressemblance des constructions de Nola et de Tours ne peut s'expliquer que par l'imitation d'un modèle commun. Ce modèle, selon toute vraisemblance, a été donné aux architectes par les souvenirs des pèlerins qui revenaient de Palestine[1]. La ville sainte de la Campanie et l'église de Gaule qui attirait de toutes parts des visiteurs et des dévots ont sans doute offert aux fidèles une image lointaine de Jérusalem.

Tandis que Paulin élevait aux portes de Nola tout un ensemble d'églises, l'évêque Sévère (363-409) avait entrepris à Naples des constructions importantes. Sur les quatre basiliques fondées par cet évêque, une seule peut être étudiée d'après un fragment important de l'édifice du ve siècle. C'est la basilique du Sauveur, élevée à peu de distance de l'ancienne cathédrale (Santa Restituta) et orientée dans le même sens; l'église, après avoir longtemps porté le nom de *Severiana*, en mémoire de son fondateur, a pris et gardé celui de San Giorgio Maggiore. On voyait encore, au milieu du xvie siècle, presque tout l'édifice ancien : le porche, de petites dimensions, la nef avec ses vingt colonnes de marbre, le transept avec douze autres colonnes d'albâtre et de marbre africain[2]. L'église fut rebâtie au cours du xviie siècle : il ne subsista de la construction de Sévère que l'abside, qui fut retrouvée en 1880 sous les plâtras, et à laquelle de Rossi consacra aussitôt une étude magistrale.

C'est une abside à jour, semblable à celle de la basilique neuve de Nola, décrite par saint Paulin. La paroi est bâtie par lits alternés de pierres d'appareil et de briques plates, suivant la pratique usitée par les architectes romains des derniers temps de l'Empire et adoptée par les architectes byzantins : deux colonnes de granit oriental sont encore debout, aux retombées des trois archivoltes. Les chapiteaux qui surmontent ces colonnes ont été pris à des monuments romains; mais les tailloirs, exécutés pour la construction de Sévère, sont d'épais coussinets, de modèle byzantin, les plus anciens que l'on connaisse en Italie. Le monogramme réservé en relief sur le bloc massif offre lui-même, avec son P en forme de R latin, une particularité qui ne se rencontre ni à Rome, ni dans l'Italie centrale, et qui n'a pénétré dans la Lombardie qu'après le vi^{e} siècle, par le canal de Ravenne. Les seuls exemples d'un tel monogramme, qui remontent aux premières années du ve siècle, sont tous en Grèce et en Syrie. Cette simple boucle, ajoutée a une lettre, a paru à de Rossi une marque d'origine assez nette pour que lui-même ait conclu : « Peut-être Sévère a-t-il employé un architecte appartenant à la même école que ceux de la Syrie et de l'Empire d'Orient[3]. »

1. Le sanctuaire primitif de Saint-Martin de Tours a pu être considéré comme une imitation de l'*Anastasis* de Jérusalem (Dehio et Bezold, *die Kirchl. Baukunst des Abendlandes*, I, p. 268).

2. Voir le résumé de la visite pastorale du cardinal Francesco Carafa (1542), publié par B. Capasso *l'Abside dell' antica basilica di S. Giorgio Maggiore, Relazione della Commissione per la conservazione dei monumenti*, Naples, 1881, p. 18-21). Le passage relatif au transept reste fort obscur: « Nella crociera... erano altre 12 colonne, sei delle quali dividevano l'abside e la navi della crociera, ed erano di diametro e di altezza maggiore delle altre. »

3. *L'Abside dell' antica basilica*, etc., p. 36 ; — *Boll. di Arch. crist.*, 1880, p. 156-157, pl. XXI ; reprod. par Kraus, *Gesch. der Christl. Kunst*, I, p. 303, fig. 241. C'est un fait remarquable que la diffusion en Gaule de ce monogramme oriental, si rare

A quelques pas de la grande église baroque de San Giorgio Maggiore, où se trouve murée l'abside de la *basilica Severiana*, on peut voir, à Naples, un second monument du ve siècle, le baptistère de la primitive cathédrale. C'est un modeste édifice de plan carré, surmonté d'une coupole hémisphérique qui repose sur quatre trompes d'angles, voûtées en cul-de-four. Il s'élève contre l'abside de Santa Restituta et n'est séparé de la nef latérale de l'église que par une paroi[1]. La date de ce baptistère a été pendant longtemps un sujet de discussion. En effet, la chronique des évêques de Naples et son appendice, rédigés au IXe siècle, et qui ont l'autorité d'un *Liber Pontificalis*, relatent la construction de deux baptistères : le plus grand, élevé à la fin du ve siècle par l'évêque Soter ; le plus petit, élevé par l'évêque Vincent, après 550[2]. La plupart des érudits napolitains imaginèrent que le baptistère actuel était le plus petit; ils le placèrent en conséquence au VIe siècle; d'autres négligèrent le témoignage de la chronique pour accepter celui d'une inscription *italienne* qui attribue la fondation de « cette chapelle » à Constantin lui-même. M. Müntz, après avoir étudié les mosaïques conservées sur les parois du baptistère, attribua l'édifice au ve siècle, et reconnut en lui le « grand » baptistère de l'évêque Soter[3]. Aux considérations exposées par le savant historien doit s'ajouter une observation topographique, qui est décisive. Le baptistère actuel était, comme l'indique la place qu'il occupe à l'abside de Santa Restituta, le baptistère de la première cathédrale. L'autre baptistère fut destiné à desservir la seconde cathédrale, la *Stephania*, fondée, près de vingt ans après la mort de Soter, par le second de ses successeurs.

Le baptistère napolitain, négligé par tous les historiens de l'architecture, est peut-être la plus remarquable construction du ve siècle qui subsiste en Italie. Qu'on le compare, en effet, au grand baptistère de Nocera dei Pagani, si souvent dessiné[4]. Ici nous trouvons une calotte posée directement sur un cylindre et épaulée par la voûte annulaire du pourtour : la grande rotonde, bâtie près de la route qui conduit de Naples à Salerne, n'a rien qui diffère de constructions romaines, comme le mausolée de Sainte-Constance et le baptistère du Latran. Au contraire, le baptistère de Naples, contemporain de la chapelle funéraire de Galla Placidia, à Ravenne, est, en Italie, l'un des plus anciens exemples d'une coupole sur plan carré; il est, dans le monde, le premier édifice chrétien où le passage de la coupole au carré du plan soit ménagé au moyen des *trompes d'angle*, qui sont l'élément le plus caractéristique de l'architecture sassanide[5]. Le procédé persan se répandit dans les

en Italie. De Rossi pense que le monogramme à P latin aura été introduit à Trèves par des architectes envoyés d'Orient pour bâtir le palais impérial de cette ville (*Bull.*, p. 160). Il faut retenir cette hypothèse du célèbre historien, qui tend à représenter Trèves comme un centre d'art byzantin, qui aurait joué pour les Gaules le rôle d'intermédiaire que Ravenne joua pour l'Italie.

1. La vasque autrefois encastrée dans le pavement en menue mosaïque de ce baptistère était un énorme canthare de porphyre, orné de motifs bachiques. Cette vasque a été transportée, en 1621, dans la cathédrale angevine, où elle sert encore aux baptêmes.

2. *Mon. Germ. Hist.* (*Script. rer. ital. et long.*), p. 412 et 437.

3. *Rev. arch.*, 1883, I, p. 21 et suiv.

4. Cf. DEHIO et BEZOLD, *Die Kirch. Baukunst des Abendlandes; Atlas*, I, pl. 8, n°s 3 et 4.

5. Les trompes d'angle du baptistère de Naples, régulièrement *voûtées en briques*, n'ont qu'un rapport éloigné avec

provinces chrétiennes de l'Empire d'Orient : on le retrouve à Ravenne, au temps de Justinien. Sous les stucs qui ont défiguré toute la partie supérieure de l'église de San Vitale, on a découvert en 1900 huit petites trompes d'angle, par l'intermédiaire desquelles était ménagé le passage de l'octogone du plan au cercle sur lequel s'élève la coupole[1]. Par la suite, il faudra attendre jusqu'au xe siècle pour retrouver, dans l'art byzantin, de nouveaux exemples de cet artifice de construction[2]. Mais on ne peut mettre en doute l'origine orientale de trompes d'angle pareilles à celles qui sont établies sous la coupole du baptistère de Santa Restituta. Dès le ve siècle, certains détails de construction et de décoration se trouvaient importés de l'Orient à Naples.

les larges dalles de pierre *posées en encorbellement* dans les angles de certains monuments païens ou chrétiens du Haouran. V. les dalles qui ménagent le passage du carré ou de l'octogone du plan au cercle dessiné par la base de la coupole, dans les édifices d'Omm-es-Zeitoun et d'Ezra (M[is] DE VOGÜÉ, *la Syrie centrale*, I, p. 44 et 51, pl. 6 et 21.)

1. Cf. C. RICCI, *l'Arte*, III, p. 409, 1900. Les niches formant trompes sont indiquées sur un dessin de San Gallo, représentant l'intérieur de San Vitale, qui est conservé au musée des Uffizi, à Florence (*Id.*, p. 408).

2. CHOISY, *l'Art de bâtir chez les Byzantins*, p. 80.



FIG. 4. — OISEAUX D'EAU AFFRONTÉS, MOSAÏQUE DE L'ATRIUM DE SAINT PAULIN, ÉTAT ACTUEL.

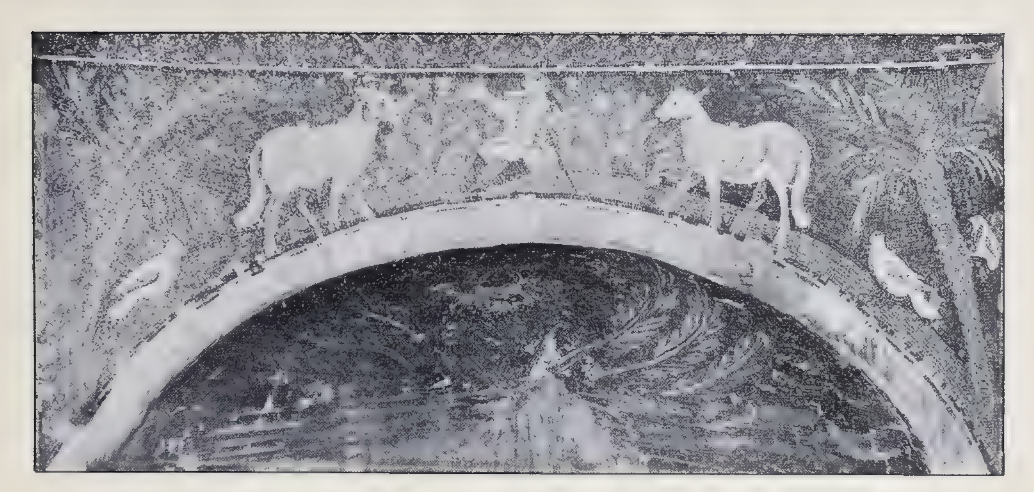


Fig. 5. — Mosaïque du Ve siècle, dans le baptistère de l'évêque Soter, à Naples : sur l'arcade, sujet pastoral ; dans la niche, le lion de l'évangéliste saint Marc, avec six ailes.

CHAPITRE II

LES MOSAÏQUES CAMPANIENNES ANTÉRIEURES A JUSTINIEN

I. — Le décor polychrome des basiliques et des portiques de saint Paulin, au « Cimetière » de Nola ; les mosaïques de l'abside de la grande basilique.

II. — Les mosaïques du baptistère de l'évêque Soter, à Naples. — Identification des sujets représentés ; sens religieux de l'ensemble.

III. — Les mosaïques de Capoue et de San Prisco. — La chapelle de Santa Matrona.

IV. — Analyse historique des mosaïques campaniennes. — Éléments locaux dans la composition. Le coloris et la technique des mosaïques du baptistère napolitain. — Des traditions qui ont enrichi l'art des mosaïstes campaniens. — Rome ou Orient? — Les trois « questions byzantines ».

V. — Rapports du premier art chrétien de Naples et de Capoue avec l'art de Rome, de Ravenne et de l'Orient. — La « question napolitaine », cas particulier de la « première question byzantine », est inséparable de la « question ravennate ».

Les basiliques et les portiques élevés par saint Paulin près de Nola, la basilique de l'évêque Sévère et le baptistère de l'évêque Soter, à Naples, ont été décorés de peintures ou de mosaïques.

I

Paulin fut des premiers qui, dans la chrétienté, concoururent à substituer au décor profane, que les églises du nouveau culte avaient emprunté aux villas, des images édifiantes et des sujets tirés des Livres sacrés. Il explique à Nicétas, évêque des Daces, le plan et le sens de la décoration qu'il a conçue pour ses portiques, comme une

nouveauté capable d'étonner. En couvrant les parois de scènes animées et dramatiques [1], Paulin voulait distraire ces voyageurs grossiers, qui venaient faire des libations païennes sur la tombe de saint Félix, et dont le pèlerinage s'achevait en bacchanale, — comme aujourd'hui les parties de campagne que les Napolitains vont faire au sanctuaire de Montevergine. Pour chacune des scènes, le saint composa une légende qui en était le commentaire moral [2]; ainsi la distraction se tournait en édification. Les sujets choisis sont ceux qui furent représentés dans les édifices du ve et du vi^e siècle, aussi bien en Orient qu'en Occident [3] : scènes de l'Ancien Testament, depuis le Pentateuque jusqu'au Livre des Rois [4], scènes du Nouveau Testament, histoires de Martyrs. Au lieu d'être rapprochés dans un même édifice et opposés par une concordance suivie [5], les deux Testaments étaient représentés chacun dans une basilique différente [6]. Quant à la disposition des sujets sur les portiques, il est impossible de s'en faire une idée, tant que des fouilles ne nous auront pas rendu le plan des colonnades.

Paulin ne spécifie pas si les scènes des deux Testaments étaient des peintures murales ou des mosaïques. On ne sait pas même si les étoiles qui constellaient la coupole [7] du baptistère étroit, bâti près de la grande basilique, étaient peintes ou incrustées en émaux d'or. Les seules mosaïques qui se trouvent nettement définies dans les écrits du saint sont celles

1. Forte requiratur quanam ratione gerendi
Sederit hæc nobis sententia, pingere sanctas
Raro more domos *animantibus* adsimulatis.
(Migne, col. 660, v. 542-544.)

Plusieurs commentateurs ont cru qu'il s'agissait ici de représentations d'*animaux* (Martigny, *Dict. des Antiq. chrét.*, mot *Animaux;* suivi par M. Müntz, *Études sur l'hist. de la peinture et de l'iconogr. chrétiennes*, 1881, p. 19). Mais il n'y avait aucune nouveauté, au début du ve siècle, à représenter, dans les églises, des scènes de chasse ou de pêche, comme le prouve la fameuse lettre de saint Nil à Olympiodore (Bayet, *Recherches*, p. 60). De plus, les trois vers cités et le développement qui leur fait suite sont insérés dans une longue description, où l'auteur parle exclusivement des sujets bibliques. Enfin la seule présence des *tituli*, sous les peintures où figurent ces *animantia*, suffit à indiquer le caractère religieux des scènes.

2. Ut littera monstret quod manus explicuit, etc.
(Migne, col. 661, v. 565.)

Les *tituli* relatifs à la Genèse sont rapportés ou paraphrasés par Paulin, dans son Épître à Nicétas (Migne, col. 662, v. 607 et suiv.).

3. Bayet, *Recherches sur l'histoire de la peinture... en Orient*, p. 60 et suiv.

4. Migne, col. 660, v. 516-536.

5. La formule la plus remarquable de cette concordance des deux Testaments, qu'on pouvait observer à Rome, dans les mosaïques de l'ancienne basilique de Saint-Pierre, est donnée dans les tristiques descriptifs attribués à Elpidius Rusticus, médecin de Théodoric (Kraus, *Gesch. der Christl. Kunst*, I, p. 397).

6. Cf. E. Steinmann, *Die Tituli und die Kirchl. Wandmalerei vom V bis zum X Jahrh.*, Leipzig, 1892, p. 3-4. Le texte est formel, et l'on n'y peut voir, comme M. Kraus (*Gesch. der Christl. Kunst*, p. 395, n. 1) une simple antithèse de mots :

Quod nova in antiquis tectis, antiqua novis lex
Pingitur...
(Migne, col. 667, v. 173.)

A l'opposition des deux Testaments correspond réellement l'opposition de deux édifices : la basilique ancienne et la grande basilique neuve. Dans la première étaient les scènes évangéliques, dans la seconde les scènes bibliques. Un autre vers, dans le même passage, est plus énigmatique :

Et tribus in spatiis duo Testamenta legamus.
(Col. 666, v. 171.)

La troisième « enceinte », qui reste à désigner, après les deux basiliques, est sans doute le portique décrit dans le *Natal.* IX, et qui était décoré de scènes de l'Ancien Testament (col. 660, v. 511 et suiv.).

7. Stellato speciosa tholo (Migne, col. 667, v. 182).

qui ornaient l'abside de la grande basilique, au-dessus de la triple baie ouverte dans la direction du tombeau de saint Félix.

La conque était entourée d'une double inscription en mosaïque[1]. Cinq distiques alignés sur le bandeau (*balteus*), qui courait au-dessus des trois baies ouvertes dans le mur cintré, célébraient les reliques insignes qui rendaient vénérable l'autel élevé dans le sanctuaire. Une seconde inscription, qui comprenait quatorze vers, était, à ce qu'il semble, disposée en demi-cercle au-dessus de la mosaïque absidale. Elle indique le sens religieux de cette mosaïque, qui était consacrée à la gloire de la sainte Trinité[2], et elle en décrit les motifs avec un détail si minutieux qu'on a pu restituer de la manière la plus vraisemblable la décoration disparue[3].



Fig. 6. — L'Ange de l'Évangéliste saint Mathieu, avec six ailes. Mosaïque du Baptistère de Naples.

La composition se divise horizontalement en deux zones, dont l'une a pour fond le ciel et l'autre un terrain semé de fleurs[4]. En haut apparaît, au milieu des nuées, la main divine, symbole de Dieu le Père ; au-dessous, le Saint-Esprit est représenté par une colombe aux ailes étendues ; plus bas encore, une grande croix rayonne dans un large cercle d'or, sur lequel douze colombes, symboles des Apôtres, forment comme une couronne autour du symbole du Rédempteur. Au milieu du paysage paradisiaque, le Christ reparaît une seconde fois sous la forme d'un agneau nimbé. Il est debout sur un rocher, d'où s'écoulent quatre fleuves, qui représentent les Évangélistes. La description de Paulin

1. Migne, col. 336.

2. Pia Trinitatis unitas Christo coit,
Habente et ipsa Trinitate insignia.
Deum revelat vox paterna et spiritus,
Sanctam fatentur crux et agnus victimam...

3. Wickhoff, *Die Apsis Mosaik des Paulinus in Nola Romische Quartalschrift*, III, 1888, p. 169 ; restauration hypothétique gravée au trait ; reprod. par M. G. Zimmermann, *Giotto*, I, p. 6, fig. 3. Après cette importante étude, on ne peut citer qu'à titre de curiosité les restaurations bizarres publiées par Remondini pl. I, fig. 4 et, plus tard, par Muller *Die bildlichen Darstellungen im Sanctuarium der Christlichen Kirche*, Trèves, 1835, p. 32 et par Piper, dans l'*Evangelischer Kalender* de 1853, d'après un dessin du peintre Cornelius.

4. Regnum et triumphum *purpura* et *palma* indicant.

En traduisant ce vers obscur, le P. Garrucci avait compris que l'Agneau divin était paré, comme les victimes antiques, d'une bandelette de pourpre et qu'il portait sur l'épaule la palme du martyre (I, p. 486) : il obtenait ainsi une figure qui se retrouve dans les peintures des Catacombes, mais qu'on eût cherchée en vain dans la série des mosaiques connues. M. Wickhoff a fait de ces palmes des palmiers plantés en terre, comme on en voit partout aux décorations des absides et des nefs. Quant au mot *purpura*, il s'est souvenu à propos, pour le traduire en image, d'un vers de Stace où ce même mot désigne les fleurs du printemps :

Aut ut verna novis inspirat *purpura* pratis (*Sylves*, III, 3, v. 130).

n'indique point d'autres figures, et, des deux côtés de l'Agneau divin, elle laisse vide le paysage paradisiaque. Peut-être, malgré le silence du texte, faut-il imaginer entre les palmiers et parmi les fleurs douze agneaux, qui seraient les Apôtres. De même que le Christ est figuré par le double symbole de l'Agneau et de la Croix, ses disciples seraient figurés par les deux symboles des colombes et des agneaux.

L'addition des douze agneaux dans la mosaïque de Nola peut être légitimée non seulement par l'exemple des mosaïques conservées à Rome et à Ravenne, mais encore par l'analogie de la mosaïque absidale de la petite basilique de Fondi, exécutée, elle aussi, aux frais de saint Paulin et décrite dans le *titulus* de douze vers qui la surmontait. Cette mosaïque avait un autre sens religieux que celle de Nola, puisque, au lieu de la Trinité, elle représentait allégoriquement le Jugement dernier. Mais les lignes générales et les principaux motifs des deux compositions étaient identiques : nous retrouvons, dans la seconde, et la Croix dans sa couronne brillante et l'Agneau nimbé debout sur un rocher. Ici les vers décrivent expressément la double procession des agneaux et des boucs qui se rangent à droite et à gauche de l'Agneau divin et n'omettent pas d'indiquer le décor de la scène : un paysage paradisiaque, avec des fleurs et des arbres.

Les descriptions que Paulin a données des deux mosaïques d'absides exécutées par ses soins, s'appliquent fort exactement, ainsi que M. Wickhoff l'a remarqué, à la grande mosaïque du VIe siècle qui décore l'abside de Sant' Apollinare in Classe, près de Ravenne. Dans trois monuments, dont un seul est parvenu jusqu'à nous, on peut suivre une même composition symbolique, qui, tout en gardant son ordonnance primitive, change totalement de signification par l'addition de quelques détails. La présence de la colombe du Saint-Esprit, entre la main divine qui apparaît dans les nues et la croix brillante sur le ciel, donne tout d'abord une représentation de la *Trinité*. La transformation de six agneaux en autant de boucs suffit pour évoquer une idée toute différente de la première, celle du *Jugement dernier*. Enfin, à Ravenne, la composition dont la basilique de Nola offrait un premier exemple devient une *Transfiguration* : pour donner cette signification nouvelle à une composition déjà vieille de plus d'un siècle, l'artiste s'est borné à ajouter, au pied de la Croix, rayonnante dans son cercle d'or, trois agneaux, qui sont les trois Apôtres, spectateurs du miracle ; dans le ciel, il a fait apparaître, sortant à mi-corps des nuées, les figures de Moïse et d'Élie ; enfin, pour satisfaire à la dévotion locale, il a mis dans le Paradis, au milieu des agneaux et des fleurs, saint Apollinaire, évêque de Ravenne. C'est la « contamination » d'un décor purement *symbolique*, et où ne se mêlait tout d'abord aucune figure humaine, avec des images empruntées au cycle *historique*.

Comme la mosaïque absidale de la grande basilique de Nola, la mosaïque qui décorait l'abside ajourée de la basilique que l'évêque Sévère avait élevée à Naples, du vivant de saint Paulin, ne nous est connue que par une description. Le décor de cette abside était tout différent du décor purement symbolique formé à Nola par la grande Croix et les animaux mystiques apparus dans le ciel constellé ou dans un paradis terrestre. On ne voyait, dans

l'abside de la basilique de Sévère, que de grandes figures humaines, disposées sur deux zones : en bas, les quatre prophètes Jérémie, Isaïe, Daniel, Ézéchiel; en haut, le Sauveur assis au milieu des apôtres[1].

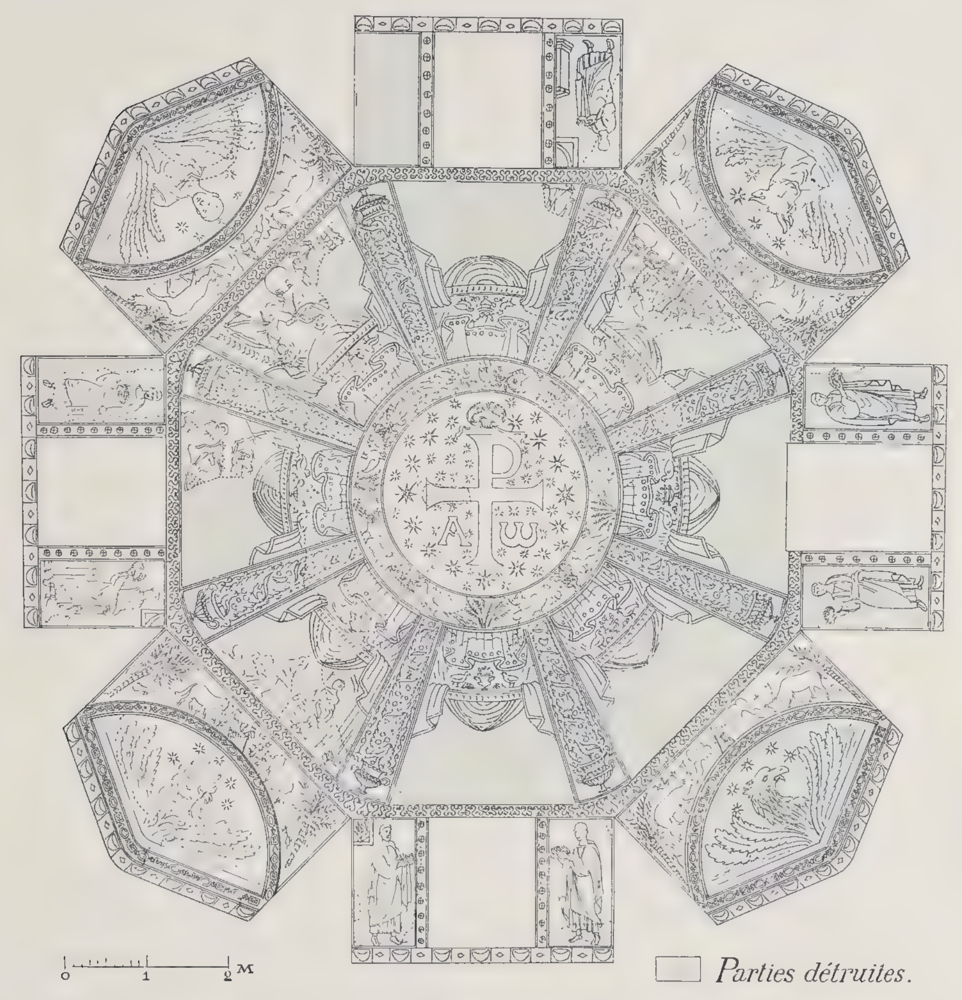


Fig. 7. — Mosaïques du baptistère de Naples; projection d'ensemble, d'après le relevé de Ferd. Mazzanti.

II

Nous trouvons enfin, sous la coupole et sur les trompes d'angle du baptistère bâti par l'évêque Soter, des mosaïques du v[e] siècle, que nous pouvons examiner de nos yeux (*fig.* 7).

1. Müntz, *Rev. arch.*, 1883, I, p. 18.

Elles ont été décrites à plusieurs reprises[1], et la plupart des sujets représentés ont été identifiés.

Au fond des quatre niches ménagées dans l'épaisseur des trompes, les symboles des Evangélistes sont représentés par quatre demi-figures, sans nimbe et ailées de six longues pennes[2], qui se détachent sur un fond bleu, semé de grandes étoiles blanches[3]. Les arcs qui surmontent les niches sont ornés tous les quatre de compositions uniformes: un berger debout ou assis, entre deux agneaux ou deux cerfs, dans un paysage sur lequel se détachent deux palmiers. Quatre fenêtres étaient percées au milieu des quatre parois, à la hauteur des trompes[4]. Des deux côtés de chaque fenêtre était figuré un saint debout, en toge blanche, à laticlave brun, tenant une couronne de feuilles de chêne en or. La décoration de la coupole commence au-dessus de cette première série de mosaïques. La calotte qui forme le sommet de la coupole est comme un morceau de ciel, d'un bleu pâle, où brille, au milieu d'étoiles blanches et d'étoiles d'or, une grande croix monogrammatique, tout en or, flanquée des deux lettres A et Ω, et surmontée d'une couronne d'or, que tient la Main divine. La zone qui entoure le cercle est couverte de fleurs et de fruits, et d'oiseaux de tout plumage, perdrix, canards, geais et piverts, au milieu desquels une place d'honneur est réservée à deux paons solennels, affrontés des deux côtés d'un vase

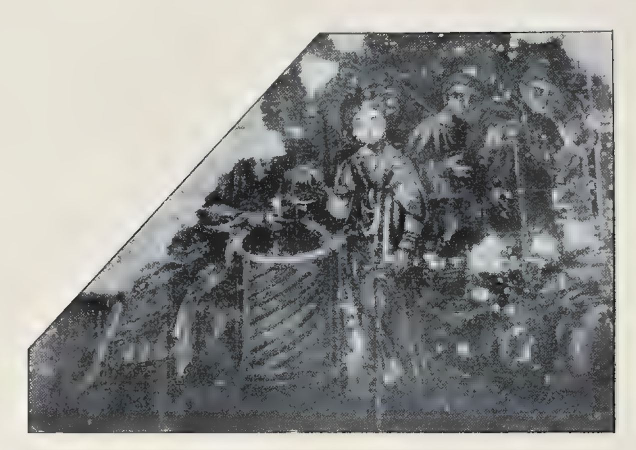


FIG. 8. LES AMPHORES DE CANA ET LA SAMARITAINE AU PUITS; MOSAÏQUE DU BAPTISTÈRE DE NAPLES.

1. Le P. GARRUCCI a le premier consacré une étude archéologique à ces mosaïques (*Storia dell'Arte cristiana*, IV, p. 79-82), avec deux planches d'ensemble, gravées au trait et assez inexactes. M. MÜNTZ a fixé l'âge du monument et de sa décoration par l'analyse iconographique (*Revue archéol.*, 1883, I, p. 21-27). M. AJNALOF a donné une description plus exacte que celle de ses prédécesseurs, éclairée par quelques croquis et par des rapprochements érudits [*Mosaïques du IVe et du Ve siècle* (en russe), Saint-Pétersbourg, 1895, p. 139-148]. Mgr GALANTE, qui avait d'abord reporté les mosaïques du baptistère napolitain à l'époque de Constantin, s'est rallié à l'opinion de M. Muntz (*Nuovo boll. di arch. crist.*, 1900). Dans un bref article consacré aux restaurations récemment achevées, M. l'ingénieur Abatino a publié quelques reproductions photographiques, les premières qui aient été exécutées (*Napoli Nob^ma*, 1900, p. 101-104). Il a bien voulu me confier des clichés inédits, avec une courtoisie à laquelle je suis heureux de rendre hommage. C'est à la bienveillance de M. le comm. Avena, directeur de l'Office régional pour la conservation des monuments, qu'on devra de trouver ici, à côté des photographies, une copie, légèrement corrigée, du relevé dessiné par le regretté Ferdinando Mazzante (*fig.* 7).

2. Il est impossible d'admettre, comme l'ont avancé le P. Garrucci et M. Müntz, que ces plumes soient « tout simplement des branches disposées sur un triple rang » (Cf. AJNALOF, p. 144).

3. Le bœuf de saint Luc a disparu; l'aigle est très fortement endommagé; le lion et l'homme, qui est imberbe et vêtu de blanc, sont à peu près intacts.

4. Trois de ces fenêtres ont été bouchées par la suite; à l'emplacement de deux d'entre elles, on voit aujourd'hui deux bustes colossaux du Christ et de la Vierge, vingt fois repeints et qui, à en juger par leurs nimbes relevés, en relief sur la paroi, ont sans doute été exécutés au XIVe siècle par un artiste toscan.



[illegible] reprises [illegible] représentés ont été iden- [illegible].

[illegible] symboles des Évan- [illegible] sans nimbe [illegible] longues pennes[2]. [illegible] grandes étoiles blanches[3]. Les arcs qui surmontent [illegible] compositions uniformes : un berger debout ou assis, [illegible] un paysage sur lequel se détachent deux palmiers. [illegible] étaient percées au milieu des quatre parois, à la hauteur des trompes[4]. Des deux côtés de chaque fenêtre était figuré un saint debout, en toge blanche, à laticlave brun, tenant une couronne de feuilles de chêne en or. La décoration de la coupole commence au-dessus de cette première série de mosaïques. La calotte qui forme le sommet de la coupole est comme un morceau de ciel, d'un bleu pâle, où brille, au milieu d'étoiles blanches et d'étoiles d'or, une grande croix monogrammatique, tout en or, flanquée des deux lettres A et Ω, et surmontée d'une couronne d'or, que tient la Main divine. La zone qui entoure le cercle est couverte de fleurs et de fruits, et d'oiseaux de tout plumage, perdrix, canards, geais et piverts, au milieu desquels une place d'honneur est réservée à deux paons solennels, affrontés des deux côtés d'un vase

FIG. 8. — LES SYMBOLES DE [illegible] (MOSAÏQUE DU BAPTISTÈRE DE NAPLES).

1. Le P. [illegible] le premier consacré une étude archéologique à ces mosaïques (*Storia dell'Arte cristiana*, IV, p. [illegible]) avec deux planches d'ensemble, gravées au trait et assez inexactes. M. M[illegible] a fixé l'âge du monument et de sa décoration par l'analyse iconographique (*Revue archéol.*, 1883, I, p. [illegible]). M. A[illegible] a donné une description plus exacte que celle de ses prédécesseurs, éclairée par quelques croquis et par des rapprochements érudits (*Mosaïques du IV[e] et du V[e] siècle*, [illegible], Saint-Pétersbourg, 189[illegible], p. 139-148). M. [illegible], qui avait d'abord reporté les mosaïques du baptistère napolitain à l'époque de Constantin, s'est rallié à l'opinion de M. Muntz (*Nuovo boll. di arch. crist.*, 1900). Dans un bref article consacré aux [illegible] récemment achevées, M. l'ingénieur Avallino a publié quelques reproductions photographiques [illegible] les premières qui aient été exécutées (*Napoli Nob.*, 1900, p. 101-104). Il a bien voulu me confier [illegible], avec une [illegible] à laquelle je suis heureux de rendre hommage. C'est à la bienveillance de M. le [illegible], directeur de l'Office régional pour la conservation des monuments, qu'on devra de trouver [illegible] les [illegible], légèrement corrigée, du relevé dessiné par le regretté Ferdinando Mazzanti [illegible].

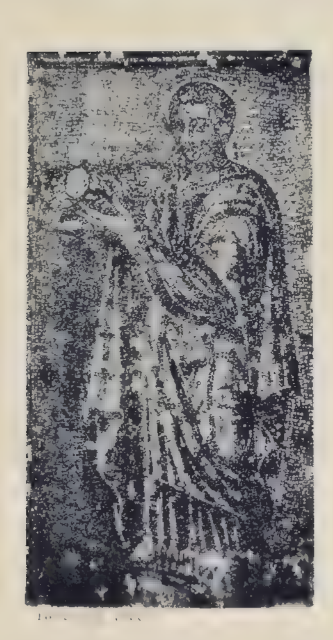
2. [illegible] admettre, comme l'ont avancé le P. Garrucci et M. Muntz, que ces plumes [illegible] simplement [illegible] (Cf. A[illegible], p. 141).

3. [illegible], l'aigle est très fortement endommagé ; le lion et l'homme, qui est imberbe et [illegible] intactes.

4. [illegible] l'emplacement de deux d'entre elles [illegible] aujourd'hui [illegible] Christ et [illegible] Vierge, vingt [illegible] jugés par leurs [illegible], en relief [illegible].









MARTYRS PORTANT LEURS COURONNES

Mosaïques du Baptistère de l'évêque Soter, à Naples (Vᵉ siècle).

d'or. Huit bandes, décorées avec la même richesse, se détachent de cette zone et séparent huit compartiments. Chacun des compartiments est surmonté d'une sorte de dais, formé d'une draperie bleue lamée d'or ; dans les trapèzes qui restent vides, entre cette draperie et la base de la coupole, huit scènes évangéliques étaient représentées. L'une figure le Christ donnant la Loi à saint Pierre et à saint Paul ; la scène voisine est la Pêche miraculeuse. Les restaurations récentes ont mis au jour quelques détails d'un troisième tableau, où se trouvaient réunis la Samaritaine au puits et une représentation abrégée des Noces de Cana : deux hommes, en tunique courte, versant, dans six vases rangés sur le sol, l'eau des amphores qu'ils tiennent sur l'épaule (*fig.* 8). Le dernier des tableaux qui se sont en partie conservés est resté inexpliqué (*fig.* 9). On y voit un homme (dont la tête a disparu) assis sur un rocher, devant un édicule, et tenant un *volumen;* devant lui, une femme voilée s'incline. Un arbuste, entre les deux figures, indique que la scène se passe en plein air. Le P. Garrucci a cru reconnaître dans la femme inclinée la Samaritaine : mais celle-ci est déjà représentée dans un autre compartiment. Un rapprochement suffit à résoudre l'énigme : sur le célèbre diptyque d'ivoire de la collection Trivulzio, on retrouve le même personnage assis sur la même pierre, et tenant le même *volumen :* c'est l'ange assis devant le tombeau du Christ ressuscité ; deux femmes s'inclinent devant lui[1].



Fig. 9. — L'Ange au tombeau du Christ et les saintes femmes. Fragment de mosaïque au baptistère de Naples.

Sur les cinq scènes qu'on peut encore distinguer[2], trois sont empruntées à l'histoire sacrée de l'eau qui remplissait la cuve baptismale (*la Pêche miraculeuse, la Samaritaine* et *les Noces de Cana*) ; deux autres, *le Don de Dieu* et *la Résurrection*, concourent, avec l'apparition de *la Croix triomphante* et *les Symboles* des Évangélistes, à rappeler la vie nouvelle que la doctrine divine donne à l'âme purifiée par le sacrement.

1. La meilleure reproduction est donnée par A. Venturi, *Storia dell' Arte italiana*, I, 1901, p. 77, fig. 60. Il reste, dans le champ de la mosaïque napolitaine, la place d'une seconde figure féminine. J'ai cru pouvoir restituer cette figure sur la vue d'ensemble de la mosaïque (*fig.* 7).

2. A la place de deux des quatre scènes disparues, on a grossièrement peint, au XVIIe siècle, *l'Annonciation* et *le Repas d'Emmaüs*. Ces peintures ne reproduisent pas, comme l'avait cru M. Muntz, « les compositions incrustées à la même place en mosaïque ». On s'en convaincra en examinant une figure peinte, qui tient la place de l'un des saints porte-couronnes. Un fragment de la mosaïque ancienne, qui avait été englobé sous l'enduit et qui vient de reparaître, montre que la peinture moderne représente une figure de pure fantaisie, vêtue tout autrement que la figure de mosaïque et tenant en main une palme, au lieu de la couronne. Cf. Ajnalof, p. 144.

III

L'art de la mosaïque fut pratiqué à Capoue, comme à Naples. L'ancienne cathédrale de Santa Maria di Capua Vetere, qui a conservé les colonnes précieuses de ses cinq nefs, a perdu, au siècle dernier, la mosaïque ancienne qui avait longtemps décoré son abside. D'après l'historien napolitain Mazzocchi, cette mosaïque représentait une Vierge avec l'Enfant Jésus, au milieu de rinceaux qui couvraient la conque tout entière. Sous la mosaïque on lisait la dédicace suivante, en grandes capitales : SANCTAE MARIAE SYMMACUS EPISCOPUS. Un évêque du nom de Symmaque, sur lequel on ne sait rien, assista aux derniers moments de saint Paulin. Mazzocchi, que M. Müntz a suivi [1], place la mosaïque, d'après cette inscription, dans la première moitié du v[e] siècle; il a soin d'ajouter que, « par sa beauté », cette œuvre d'art ressemblait aux mosaïques absidales de Sainte-Marie-Majeure, qui furent exécutées avant 440. L'inscription du pape Xyste, qu'on lit sur l'arc triomphal de la basilique romaine [2], est rédigée dans des termes analogues à ceux qui furent employés, dans l'inscription de Capoue, par l'évêque Symmaque. Nous n'avons plus aucun élément pour apprécier la valeur du rapprochement indiqué par Mazzocchi. En effet, le Couronnement de la Vierge, représenté à l'abside de Sainte-Marie-Majeure, ne fait pas partie de la mosaïque du v[e] siècle, et n'a pas été ajouté aux rinceaux primitifs avant 1296 [3].

Pour trouver des restes ou des images de mosaïques capouanes, il faut sortir de la grande cité campanienne, et gagner, à un mille de là, sur la route de Bénévent, le village de San Prisco, qui a été riche autrefois en édifices du vi[e] siècle. San Prisco, comme Cimitile, occupe l'emplacement d'un ancien cimetière [4]. C'est là, au bord de la *via Appia*, que les premiers chrétiens de Campanie déposèrent le corps de saint Priscus, qui avait été, suivant la tradition, l'un des soixante-douze disciples de Jésus, et qui, après avoir suivi Pierre en Italie, devint le premier apôtre et le premier évêque de Capoue [5]. La tombe de Priscus, comme celle de saint Félix, attira les pèlerins. Au début du vi[e] siècle, une jeune malade nommée Matrona, qui était, dit-on, fille du roi de Lusitanie, vint au tombeau voisin de Capoue, dans l'espoir d'y trouver la guérison [6]. Une fois exaucée, la princesse se fit construire près du Cimetière une habitation, où elle mena avec d'autres pieuses femmes une vie monastique, à l'exemple de la bienheureuse Therasia, femme de saint Paulin.

1. *Rev. arch.*, 1891, I, p. 79.
2. Xystus episcopus plebi Dei.
3. Müntz, *Rev. arch.*, 1879, II, p. 114-117; Zimmermann, *Giotto*, I, p. 136-137.
4. C. Peregrinus, *De Campania*, diss. II, cap. xxvi.
5. *AA. SS.*, sept., I, p. 99-100.
6. Sur la légende de sainte Matrona, cf. *AA. SS.*, mart., II, p. 398-403.

Matrona fit bâtir, sur le tombeau de l'apôtre de Capoue[1], une petite basilique qui fut ornée de peintures et de mosaïques. Quand l'étrangère mourut dans la retraite qu'elle s'était choisie, elle fut à son tour vénérée comme une bienheureuse, et les habitants de Capoue élevèrent, contre la basilique de saint Priscus, une chapelle richement décorée, pour recevoir le tombeau de sainte Matrona.

La basilique du VIe siècle subsista, avec son revêtement complet de couleurs et d'émaux, jusqu'aux dernières années du XVIe siècle. Alors l'archevêque de Capoue, Cesare Costa, pour agrandir l'église de San Prisco, fit abattre la nef, qui était couverte de peintures représentant l'histoire de sainte Matrona[2]. De l'édifice ancien il resta, jusqu'en 1759, une coupole et la niche de l'abside, qui étaient l'une et l'autre ornées de mosaïques. Ces mosaïques sont connues par la description de Michele Monaco et par les gravures sommaires qu'il a jointes à son livre : *Sanctuarium Capuanum*, publié en 1630. La base de la coupole était ceinte d'une large guirlande, sur laquelle se jouaient des amours nus; au sommet de la coupole, dans un disque entouré d'une autre guirlande, la gravure représente un objet indistinct, — peut-être un trône, — sur un fond étoilé. Le décor, entre les deux guirlandes, est divisé en quatre zones, dont chacune se subdivise en seize compartiments. Dans chacune des zones, huit compartiments sont occupés par des figurines, et les huit autres ont été laissés en blanc par le graveur[3]. D'une zone à la zone voisine, les compartiments vides alternent avec les autres, de manière à former une sorte de damier. Les deux zones supérieures sont décorées d'une double série de motifs uniformes, des rosaces, et, plus bas, des vases, flanqués chacun de deux oiseaux affrontés (des échassiers?). Dans huit compartiments des deux zones inférieures sont représentés des groupes de deux personnages, qui semblent occupés à une conversation animée. Ce sont, en haut, des prophètes debout, tenant des volumes; au-dessous, des martyrs, assis sur des rochers, et tenant chacun une couronne. « Ainsi que Granata l'a fait remarquer, six de ces saints sont des martyrs de Capoue, six autres des martyrs de la Campanie, les quatre derniers des martyrs étrangers[4]. » On voyait, réunis dans le même compartiment, saint Priscus et saint Félix, dont les sanctuaires voisins se disputaient les hommages des fidèles campaniens.

Dix autres saints, qui de même portaient à la main des couronnes, étaient rangés dans la conque de l'abside, en deux groupes qui s'avançaient l'un vers l'autre; on reconnaît parmi eux quelques-uns des saints qui déjà figuraient sur la coupole :

1. Les reliques de saint Priscus furent transférées dans la nouvelle Capoue avant le XIVe siècle. On en fit la translation solennelle en 1712. Une moitié des ossements fut alors trouvée dans un coffret d'argent, qui faisait partie du trésor archiépiscopal. Ce coffret, qui n'est plus connu que par la description contenue dans l'acte de 1712, avait trois palmes de long sur une de large ; il était orné de gravures et de reliefs, représentant le Christ, la Vierge et différents saints, dont les noms étaient écrits en caractères gothiques. On trouva dans le coffret des monnaies de Charles Ier ou Charles II d'Anjou (*AA. SS.*, sept., I, p. 106, § 34).

2. MONACHUS, *Sanctuarium Capuanum*, p. 104. L'archevêque fit copier ces peintures sur un retable, destiné au maître-autel, et qui a péri à son tour.

3. Voir la reproduction donnée par GARRUCCI, pl. 255. Au dire de Monaco, ces derniers compartiments n'auraient jamais été décorés de mosaïques, mais seulement de peintures que le temps aurait effacées (p. 132).

4. MÜNTZ, *Rev. arch.*, 1891, I, p. 75.

au milieu de la composition, entre saint Pierre et saint Priscus, le grand apôtre et son compagnon, qui tenaient la tête des deux groupes, la place d'honneur a été laissée à deux enfants, saint Quartus et saint Quintus. Au-dessus des martyrs, une colombe vole dans une grande couronne[1].

Les mosaïques de la coupole et de l'abside de San Prisco auraient été, d'après la tradition, exécutées aux environs de l'année 500. Il n'y a aucune raison pour repousser cette date. Sans doute il est impossible de juger du style d'après les gravures du XVIIe siècle, qui nous ont conservé les grandes lignes des compositions. Mais les saints de Capoue, par l'arrangement de leur toge et le jet même de leurs draperies, rappellent exactement les martyrs de Naples ; de même la division de la coupole de San Prisco en zones et en compartiments est fort analogue à celle de la coupole de San Giovanni in Fonte. Ce qui distingue le décor de la petite église ruinée, qui était, non pas la cathédrale d'une ville, mais une église votive, c'est la présence de ce groupe nombreux de saints locaux, et c'est surtout leur disposition par couples.

Les seules mosaïques qui existent encore à San Prisco n'ont pas fait partie du même ensemble que celles de l'abside et de la coupole décrites plus haut, et leur sont probablement postérieures de quelques années. Ces mosaïques décorent la chapelle qui fut bâtie pour recevoir le tombeau de sainte Matrona[2].

C'est une petite salle carrée, contiguë à l'église rebâtie, et couverte d'une voûte d'arêtes, bombée à la manière d'une coupole, qui retombe aux angles de la salle sur quatre colonnes à chapiteaux antiques. La voûte est revêtue de mosaïques dont le fond est d'un bleu sombre. Quatre palmiers suivent les lignes des arêtes ; chacun des triangles est à demi couvert par des rinceaux de pampres blanchâtres, qui sortent d'un grand vase d'or, et au milieu desquels perchent deux colombes. Les parois étaient lambrissées de plaques de marbre, qui avaient déjà disparu au temps de Monaco ; quatre mosaïques occupaient le champ semi-circulaire réservé entre deux retombées de la voûte. Trois des compositions sont en partie conservées : le motif principal est un médaillon du Christ entouré de rinceaux de pampres. Le visage est sévère, les traits massifs, la barbe forte ; le nez busqué semble de type oriental (*fig.* 11). Sur les parois voisines, à droite et à gauche, les symboles des Évangélistes, parmi des nuages ; d'un côté, l'ange, avec des ailes multicolores (le lion a disparu) ; de l'autre, entre le bœuf et l'aigle ailés, un trône d'or constellé de gemmes ; sur le siège est posé le volume des Évangiles, et sur le dossier une colombe agite ses ailes[3]. La quatrième composition, qui complétait

1. Garrucci, pl. 254, n° 2. On voit encore, aux deux extrémités de la composition, deux figures de femmes debout et *vues de face*, sainte Agnès et sainte Félicité. J'ai peine à les croire contemporaines des deux groupes de figures viriles, parce qu'elles rompent le rythme de la composition, scandé par les deux groupes de personnages *vus de profil*, qui s'avancent d'un mouvement uniforme.

2. Une assez bonne chromolithographie dans Salazaro, II, pl. XIV. Les gravures de Garrucci (pl. 256-257) sont fort inexactes.

3. Sur la voûte d'arêtes qui couvre le *cubiculum* de saint Gaudiosus, l'évêque africain mort à Naples au milieu du Ve siècle, était peinte à fresque une composition identique, dans ses traits essentiels, à la décoration en mosaïque de la

ensemble, a entièrement disparu ; mais l'image en est conservée, par un singulier hasard, dans un dessin du livre de Monaco (*fig.* 10), qui n'a reproduit aucune des mosaïques encore existantes. Ce dessin montre, au fond de la chapelle et précisément au-dessus du sarcophage de sainte Matrona, un triptyque du xv[e] ou du xvi[e] siècle, et, dans le champ semi-circulaire, une croix gemmée, plantée sur un rocher, et flanquée de douze colombes, disposées trois par trois[1].

La plupart des détails qu'on peut encore examiner dans la décoration de cette curieuse chapelle, depuis les colonnes adossées aux parois jusqu'aux types des figures très sommairement modelées et au dessin maigre des pampres blanchâtres, se retrouvent dans la décoration de San Vitale, à Ravenne. En même temps, le groupe archaïque des colombes rappelle l'abside de la grande basilique de Paulin.

Fig. 10. Vue intérieure de la chapelle de Santa Matrona, a San Prisco, près Capoue. — Tombeau de la sainte, rétable du xvi[e] siècle et mosaïque du vi[e], d'après Monachus *Sanctuarium Capuanum*, 1630).

Cette persistance d'un motif, reproduit, à un siècle de distance, dans deux monuments voisins, l'existence même du groupe de décorations que l'on peut reconstituer en partie à Nola, à Naples et à Capoue, prouvent qu'il y eut en Campanie, dès les origines de l'art chrétien, une école de mosaïstes non moins active que celles de Rome et de Ravenne.

IV

Dans les œuvres de cette école, on démêle à première vue des éléments locaux. Ce sont des groupes de martyrs campaniens, qui, dans l'église de San Prisco, formaient presque tout le décor de la coupole et de l'abside; de même, les huit saints porte-cou-

chapelle de Santa Matrona : aux angles du carré, les symboles des Evangélistes, dans quatre médaillons ; au centre, un grand médaillon du Christ, assez bien conservé, et qui, avec sa barbe en pointe, a le type accentué et exotique du Christ de San Prisco (Garrucci, II, pl. 105 ; Salazaro, I, pl. IV).

1. Il n'est pas douteux que la chapelle représentée par Monaco sous ce titre : *Sacellum et sepulchrum beatæ Matronæ*, et sur la voûte de laquelle le graveur n'a figuré aucun dessin, ne soit le petit édifice qui est encore debout. Le savant campanien écrit en effet, en parlant de la sainte : « Mortuum corpus honorifice conditum et in arca marmorea perpolita intra sacellum cujus *testudo, musico opere decorata, quatuor columnis innititur;* et parietes candidis marmoreis politisque tabulis incrustate ad avorum usque tempora perdurarunt. » Il est question, un peu plus loin, de la manne miraculeuse qui s'écoulait d'un saint tombeau par un trou ménagé à cet effet ; ce trou est visible sur la gravure : c'est tout simplement le trou foré, pour l'écoulement de l'eau, dans la baignoire de porphyre, provenant de quelques thermes, qui servit de sarcophage à la sainte. M. Müntz (*Rev. arch.* 1891, I, p. 78) a cru que le retable et la mosaïque ne faisaient qu'un : dans son étude, une faute typographique a altéré le nom de l'un des deux évêques de Capoue représentés sur le triptyque : S. PRISCVS et S. DECOROSIVS (ce dernier siégea au vii[e] siècle, plus de cent ans après la décoration en mosaïque de la chapelle funéraire).

ronnes, rangés au bas de la coupole du baptistère de Naples, sont, suivant toute vraisemblance, des martyrs napolitains[1].

Certains détails, dans la composition et dans les groupes, diffèrent de tout ce qu'on observe dans les mosaïques du ve et du vi^e siècle et restent uniques.

La division des coupoles de Naples et de San Prisco par les zones et les fuseaux triangulaires peut rappeler le mausolée de sainte Constance, à Rome; mais, à Naples, les scènes sacrées, au lieu d'apparaître dans une éclaircie ménagée parmi les cariatides et les rinceaux, sont limitées par les lignes d'un cadre arrêté et ressortent en premier plan. A San Prisco, le damier dessiné sur la coupole est encore plus serré. Quant aux couples de saints, logés dans les caissons de cette dernière coupole, aucune mosaïque ancienne n'en offre de semblables; il faudra de longs siècles pour qu'un groupement analogue se trouve réalisé de nouveau dans les sculptures de Moissac et de Bamberg, et dans les fières figurines d'apôtres et de docteurs que Donatello, à Florence, mit aux prises deux à deux dans des conversations ou des controverses ardentes, sur la porte de bronze de la sacristie où devaient être réunis les tombeaux des Médicis[2].

Pour la technique, les mosaïques du baptistère de Soter se distinguent de toutes les mosaïques connues. Elles montrent, rapprochées dans un seul ouvrage, deux « manières » fort différentes. L'une est une imitation savante du coloris éclatant des grandes mosaïques de pavement pompéiennes ou gréco-romaines. Les fruits des guirlandes et les plumages divers des oiseaux sont nuancés au « petit point », comme les plus délicates décorations des antiques villas campaniennes. Le lion de saint Marc, avec ses yeux fulgurants dans l'ombre de la niche, est plus fier encore et plus proche des modèles gréco-romains que le lion tant admiré sur la mosaïque de Sainte-Pudentienne. Les personnages humains sont traités par l'artiste d'une manière toute différente. Qu'on regarde, par exemple, l'homme ailé qui fait pendant au lion de l'Évangéliste : par sa face carrée et son regard impassible, il ressemble aux gladiateurs de la grande mosaïque du Latran; mais il n'a pas leur teint hâlé et brun; son visage est livide et les ombres de son cou sont d'un bleu dur. De même les martyrs debout se détachent comme un camaïeu, sur un fond bleu dégradé : le visage est du même ton que le vêtement. Pas une touche de couleur qui, sur les joues, éveille la vie : partout des gris jaunâtres, bleuâtres ou verdâtres. Le procédé deviendra plus frappant encore, quand on aura remarqué, dans deux scènes évangéliques, certaines figures toutes différentes des autres et qui semblent être des restaurations du vi^e siècle : le Christ du *Don de Dieu* et la Samaritaine, qui ont été entièrement refaits, plaquent, parmi les figures anciennes, de grandes taches brillantes, avec leurs visages d'un ton rosé et leurs vêtements audacieusement bariolés.

1. Cf. les peintures des catacombes napolitaines : Garrucci, pl. 92 et 103.

2. On trouve des martyrs groupés deux à deux, comme sur l'ancienne coupole de San Prisco, parmi les fresques du ve siècle conservées dans la catacombe napolitaine de San Gennaro (Garrucci, pl. 100).

L'artiste du ve siècle semble imiter, avec ses cubes d'émail, non pas une fresque, mais un marbre. Il n'existe, ni à Rome, ni à Ravenne, des mosaïques aussi « sculpturales » que celles du baptistère de Naples. Si l'on se souvient que nous avons trouvé au baptistère de Naples les deux sujets du *Don de Dieu* et de *la Samaritaine*, rapprochés comme ils le sont sur plusieurs sarcophages, et comme ils ne le sont dans aucune mosaïque connue, on sera tenté d'imaginer une école napolitaine de mosaïstes, qui, au ve siècle, se serait directement inspirée de la tradition des décorations de villas et en même temps des œuvres des premiers marbriers chrétiens. Ces mosaïstes ont imité aussi les ouvrages des peintres, avec lesquels ils avaient collaboré à la décoration des chambres funéraires : les bergers, les agneaux et les cerfs, représentés dans le baptistère de l'évêque Soter, au-dessus des niches qui occupent les angles de l'édifice, semblent sortis des catacombes napolitaines, où l'on a retrouvé, à côté des fresques du ve siècle, quelques restes de mosaïques.

Peut-on croire que l'art des mosaïstes campaniens soit sorti tout entier de l'art des décorateurs pompéiens et de celui des premiers peintres et sculpteurs chrétiens? A côté de motifs directement inspirés d'une tradition locale, des compositions entières dans les mosaïques de Naples, de Nola et de Capoue, nous ont aussitôt rappelé telle mosaïque célèbre de Rome ou de Ravenne. Il sera donc nécessaire de déterminer d'où sont venus, dans les mosaïques campaniennes, les éléments que les mosaïstes n'ont pas trouvés en Campanie. Avec plus de force et de précision se pose à nous la question que nous avions entrevue, après avoir tenté de reformer une image des constructions immenses élevées par saint Paulin.

De quelle tradition artistique relèvent les mosaïstes qui ont été réunis à Nola par le magnifique donateur, ceux qui ont travaillé à Naples pour l'évêque Soter, à Capoue pour l'évêque Symmaque, à San Prisco pour les fidèles capouans? Est-ce de Rome que ces artistes avaient reçu des modèles et des motifs? Est-ce peut-être de l'un des foyers d'art chrétien qui brillaient dès lors au delà de la Méditerranée? « Rome ou Orient? » Nous voici engagés de force dans le problème redoutable que les Allemands ont appelé la « question byzantine ».

M. Kraus a montré plus clairement que personne comment la question débattue de nos jours entre les archéologues de l'Europe entière doit être subdivisée en deux questions distinctes, qui se posent à des périodes diverses de l'histoire de l'Art et dans des termes différents[1]. Peut-être faudra-t-il, pour serrer de plus près les difficultés à vaincre, considérer successivement *trois* « questions byzantines ». La science s'est attaquée tout d'abord à la troisième question, en se demandant quelle influence l'art chrétien d'Orient avait exercée, au milieu du moyen âge, sur le réveil et le développement des arts de l'Occident. Le problème, sous cette forme, nous le rencontrerons en travers de notre route, quand

1. *Gesch. der Christl. Kunst*, I, p. 538.

nous aurons dépassé l'an mil. Alors il ne tiendra qu'à nous de résoudre les difficultés : ce n'est ni en Orient, ni dans l'Italie méridionale, que les documents de comparaison nous feront défaut.

Une seconde question se posera dès que nous serons engagés dans le VI[e] siècle : quelle a été l'influence de l'art oriental dans la moitié méridionale de l'Italie avant le XI[e] siècle, et, en particulier, depuis Justinien jusqu'à la fin de la querelle des Iconoclastes? Cette fois, les éléments d'étude resteront plus rares, et souvent il faudra se résoudre à rapprocher de simples fragments.

Enfin, lorsqu'on aborde la première « question byzantine », l'embarras est encore plus grand et le succès plus précaire. Deux opinions contradictoires sont en présence. Les uns admettent qu'après la fondation de Byzance, Rome ait continué de nourrir une école d'artistes qui donnât des modèles au monde entier : ils font succéder à l'art romain d'Empire un art romain d'Église. Les autres prêtent à la jeune cité grandie au bord du Bosphore le rôle d'une nouvelle initiatrice de l'aïeule retombée en enfance. Mais, pour discerner, dans les monuments romains du V[e] et du VI[e] siècle, et en particulier dans les mosaïques, ce qui est issu de la souche romaine, et ce qui a pu être transplanté d'Orient en Italie, il faudrait avant tout connaître l'art chrétien d'Orient, aussi bien que l'art chrétien d'Italie, dans ses origines et dans ses premiers développements.

L'art chrétien est sorti, en Orient comme en Italie, de l'art antique. C'est à l'héritage du paganisme qu'il a nécessairement emprunté les formes qui devaient donner un vêtement aux idées nouvelles. Si l'on admet que, dans les trois derniers siècles de l'Empire romain, l'art ait été le même en Europe et en Asie, on doit renoncer à distinguer dans l'immensité d'un lac uniforme les sources qui ont pu alimenter de nouveaux courants. Cependant des recherches récentes ont laissé soupçonner qu'en dehors de l'art gréco-romain, qui s'était répandu dans tout l'Occident, l'Égypte, la Syrie et l'Asie avaient produit un art gréco-oriental, qui conserva sa couleur propre et ne passa point sous le niveau officiel. Il faudrait connaître cet art, dans tous ses caractères distinctifs, pour apprécier l'originalité de l'art chrétien qui en est issu. C'est une idée neuve et féconde que d'avoir cherché les origines de l'art byzantin jusque dans l'art « hellénistique » et asiatique des derniers siècles païens[1]. Mais, actuellement, les éléments d'étude dont on dispose, pour confronter, en Orient, les derniers monuments de l'art antique et les premiers essais de l'art chrétien, sont presque réduits à néant. On attend encore une analyse scientifique des ruines énormes qui marquent, dans le désert, la place de Palmyre.

Si l'on ne peut connaître les éléments antiques dont fut constitué le fonds solide de l'art chrétien d'Orient, pourra-t-on discerner les phases du travail que la matière plastique, façonnée par les écoles païennes, a subi, entre les mains des artistes gagnés à la foi nou-

1. Voir les livres récents de deux savants d'origine slave, qui ont su trouver un terrain d'étude que les savants d'origine française, italienne ou germanique n'avaient pas encore battu : Ajnalof, *les Fondements hellénistiques de l'art byzantin* (en russe), Saint-Pétersbourg, 1900 ; Strzygowski, *Orient oder Rom*, Leipzig, 1901, ch. I[er].

velle, pour devenir capable de traduire, par des images symboliques et des figures humaines, l'espérance de la résurrection et la joie du triomphe céleste ?

A Byzance, on n'a pas retrouvé encore un fragment de mosaïque chrétienne qui soit antérieur à la décoration de Sainte-Sophie. Il est donc vain de parler, avant Justinien, d'un art « byzantin ». Sans doute, après Constantin, un art chrétien a dû se former en Orient, dont l'art propre à Byzance n'était qu'une partie. A côté de la ville neuve qui était devenue le siège de l'Empire, quelques-unes des villes où avait fleuri l'art hellénistique furent, pour la religion nouvelle, des foyers, où s'élaboraient les idées et les symboles. Mais le double flot de la conquête perse et de l'invasion arabe n'a rien laissé des grandes décorations chrétiennes d'Antioche et d'Alexandrie. A Jérusalem, dans la ville qui fut, avant Rome, la capitale religieuse du christianisme et le centre d'attraction des lointains pèlerinages, il ne reste des constructions magnifiques de Constantin et de ses successeurs que de pauvres morceaux de sculpture décorative. Pour les premiers siècles du christianisme, l'art alexandrin et l'art palestinien ne sont plus guère représentés que par des amulettes, comme les ampoules de Monza, ou par quelques ivoires dispersés.

Une seule ville est plus riche encore que Rome en mosaïques du ve et du vi^e siècle : c'est Ravenne. Dans l'espace de cent ans, la ville où aujourd'hui l'herbe pousse autour de monuments humides et glacés comme des sépulcres, fut la dernière capitale de l'Empire romain, la capitale du roi goth qui remplaçait en Italie les Césars, enfin la capitale de l'Italie byzantine. Pendant ce siècle de splendeur, Ravenne ne cessa de s'enrichir d'édifices et de mosaïques, qui, pour la plupart, nous sont parvenus dans leur intégrité. Les églises ravennates, décorées au temps de Justinien, ont revêtu, comme San Vitale, la parure splendide de Sainte-Sophie. Sur les mosaïques de Sant' Apollinare Nuovo, qui passent pour être contemporaines de Théodoric, les saintes qui, le long de la nef, s'avancent en longue théorie, portent le costume des patriciennes de Byzance, de même que les femmes qui, dans l'église voisine, composent sur le mur du sanctuaire le cortège de Théodora ; l'Évangile raconté en tableaux de mosaïque, au-dessus de la double procession des saintes et des saints, a les rapports les plus étroits avec l'Évangéliaire grec à miniatures, conservé à Rossano. Près de ces monuments du vi^e siècle, Ravenne possède deux édifices, qui ont été décorés de mosaïques dans la première moitié du ve siècle. Les grandes décorations ravennates contemporaines de Galla Placidia diffèrent notablement, surtout par le coloris, des mosaïques contemporaines de Justinien. Entre les unes et les autres on ne suit pas la continuité d'une tradition.

Sans doute, plus d'une présomption peut incliner l'historien à croire que, dès le ve siècle, Ravenne, coupée de ses communications avec Rome, où les barbares étaient entrés, s'ouvrit, par la voie de mer, aux influences orientales. Le mausolée impérial, voisin de San Vitale, fut décoré aux frais d'une princesse qui avait été élevée à Constantinople. L'architecture même de ce mausolée, — une coupole élevée sur une croix à branches presque égales —

paraît être orientale. Pour la coupole du mausolée de Galla Placidia et pour celle du baptistère de l'évêque Néon (le « Baptistère des Orthodoxes »), les architectes ont employé des matériaux très légers, — des amphores vides, — agglutinés par un mortier épais. C'est encore un procédé de construction dont on a cru trouver l'origine en Orient[1], et qui sera de nouveau employé, à Ravenne, dans l'église toute byzantine de San Vitale[2]. Les mosaïques même du mausolée de Galla Placidia et du baptistère des Orthodoxes, si elles diffèrent des mosaïques ravennates du VIe siècle, diffèrent encore bien plus profondément des mosaïques romaines du Ve. Sous la coupole du baptistère décoré vers l'an 430, une zone entière de mosaïque, celle qui est couverte d'une file d'édicules figurant des sanctuaires d'églises, reproduit un motif tout oriental, qui, dans le même siècle, se développe largement sous la coupole de l'église de Saint-Georges, à Thessalonique. Il est donc très probable que l'impulsion par laquelle une ville de province italienne se transforma brusquement en capitale artistique vint directement de l'Orient. Mais les preuves irréfutables n'ont pas encore été apportées. Admettre, dès aujourd'hui, que Ravenne fut, par ses plus riches monuments, une ville orientale, un siècle avant d'être sujette immédiate de Justinien, c'est formuler un acte de foi.

Si l'on ne s'arrête qu'aux faits lumineux, deux foyers d'art bien distincts brillent en Italie, au Ve siècle : Rome et Ravenne. Loin de l'Italie, l'art oriental des premiers siècles chrétiens garde ses secrets, et de la nuit où cet art a disparu émergent à peine quelques épaves. Sans essayer de faire la lumière sur ce qui est resté obscur jusqu'à ce jour, nous devrons nous borner à confronter les premières mosaïques campaniennes avec les monuments conservés : grandes décorations chrétiennes de Rome et de Ravenne ou restes épars du premier art chrétien d'Orient. Une à une, nous noterons les ressemblances qui se révéleront.

V

A Naples, dans l'abside de la basilique *Severiana*, l'Assemblée des Apôtres et le Christ *assis* au milieu d'eux rappellent, au début du Ve siècle, la composition qui paraît à Rome, dès la fin du IVe, dans l'abside de Sainte-Pudentienne, et, un peu plus tard, dans l'abside de Sant'Aquilino, à Milan. Non loin de cette mosaïque, il en subsistait, au XVIIe siècle, une autre, qui n'est pas mentionnée dans le *Liber pontificalis* de Jean Diacre, et dont la date est inconnue. C'était la mosaïque qui décorait l'arc triomphal de la première cathédrale de Naples, Santa Restituta[3]. D'après les descriptions concordantes de Cesare

1. Choisy, *l'Art de bâtir chez les Byzantins*, p. 71, pl. XIX, 1. Cf. Rivoira, *le Origini dell' Archit. Lomb.*, p. 28, fig. 44.
2. Rivoira, p. 79, fig. 88.
3. Cf. Müntz, *Rev. Arch.*, 1883, I, p. 29.

d'Engenio et de Chioccarelli, on voyait, au sommet de l'arc, l'image du Sauveur assis sur son trône; à droite et à gauche, en deux groupes inégaux, les sept chandeliers de l'Apocalypse et sept séraphins; plus bas, dans les écoinçons de l'arcade, les vingt-quatre vieillards présentant leurs couronnes. Ce sont des motifs qui, tous, ont été représentés à Rome dans des mosaïques célèbres, les uns, au ve siècle, à Saint-Paul hors les Murs, les autres, au vi^e, dans l'église des Saints-Cosme et Damien.

Les deux basiliques napolitaines, décorées à l'exemple des premières églises de Rome, ont perdu depuis longtemps leurs mosaïques anciennes. Dans le baptistère, où les mosaïques du ve siècle brillent encore, on ne trouvera qu'une scène qui semble appartenir à l'iconographie romaine. *Le Don de Dieu*, qui n'a pris place dans aucune des absides de Ravenne, a été représenté en mosaïque, dès le ve siècle, dans les églises romaines de Sant' Agata in Suburra et de Sant' Andrea Catabarbera[1] et, au siècle suivant, dans l'abside de l'église des Saints-Cosme et Damien. Pourtant le motif du *Don de Dieu* n'était pas inconnu à Ravenne; si, dans cette ville, les mosaïstes l'ont négligé, les marbriers s'en sont emparés. Sur les grands sarcophages rangés dans la basilique de Classe, le Christ, tenant le rouleau de la Loi, est représenté, à plusieurs reprises, entre saint Pierre et saint Paul. Parfois le saint Pierre porte sur l'épaule une longue croix. Ce même détail reparaît sur la mosaïque napolitaine.

Les autres motifs qui composent la décoration du baptistère de Soter sont étrangers à l'art romain. L'arrangement même des draperies de soie, frangées d'or, qui sont simulées au-dessus de chacun des compartiments de la coupole, rappellera le *velum* qui, sous la coupole du Baptistère des Orthodoxes, fait un dais continu au cortège des douze apôtres. Le *labarum*, qui, au sommet de la coupole du baptistère napolitain, apparaît dans un ciel constellé, et les symboles des Évangélistes, nichés dans les trompes d'angles, sur un champ semé de larges étoiles, semblent répéter, à quelques pas du golfe de Naples, la décoration de la coupole basse qui surmonte le mausolée de Galla Placidia. C'est encore à la coupole de ce mausolée, comme à celle du baptistère de Soter, que fait penser la petite coupole du baptistère élevé par saint Paulin, qui, elle aussi, offrait une image en miniature de la voûte étoilée. Dans l'abside de la grande basilique du cimetière de Nola, la croix triomphante rayonnait, comme sous la coupole du baptistère de Naples: les agneaux qui faisaient cortège à cette croix et tout le décor de l'apothéose annonçaient, ainsi qu'on l'a remarqué, la composition célèbre qui se déploie dans l'abside de Sant' Apollinare in Classe. Par une série de détails, qu'on peut énumérer un à un, les mosaïques campaniennes se distinguent des mosaïques de Rome et se rapprochent de celles de Ravenne[2].

Ces motifs sont-ils d'invention italienne ou orientale? On ne peut en décider par des

1. Voir les reproductions de ces mosaïques détruites dans l'ouvrage de Ciampini : *Vet. Mon.*, pl. LXXVI et LXXVII.

2. La parenté des mosaïques campaniennes avec les mosaïques ravennates a été reconnue par M. Kraus : *Gesch. der Christ. Kunst*, I, p. 426.

comparaisons. Mais, dans les mosaïques capouanes du ve et du vi^e siècle, on relèvera deux détails, qui se retrouvent l'un à Rome, l'autre à Ravenne, et qui l'un et l'autre semblent appartenir à l'iconographie orientale.

Dans la chapelle de Santa Matrona, attenante à l'église de San Prisco, et dont le décor tout entier offre de si curieuses ressemblances avec celui de deux édifices de Ravenne, l'église de San Vitale et la chapelle funéraire de Galla Placidia, on a remarqué, parmi les mosaïques, les restes d'un trône sur lequel est posée une colombe nimbée. Peut-être un trône semblable figurait-il parmi les étoiles, au sommet de la coupole de l'église voisine. Ce trône vide, *préparé* pour le Jugement et pour le Triomphe, a pris place, à Rome, au sommet de l'arc triomphal de Sainte-Marie Majeure, parmi des personnages vêtus de brocart et de pierreries. Il deviendra par la suite le symbole de la puissance divine dans la peinture byzantine, ce que le Manuel de l'Athos appelle l'Ἑτοιμασία[1].

D'autre part, la Vierge glorieuse, que l'évêque Symmaque fit représenter, dit-on, au ve siècle, dans l'abside de la cathédrale de Capoue, ne se montre pas dans les absides des basiliques romaines. Celles-ci sont exclusivement occupées, du ive au viie siècle, par l'image du Christ glorieux. C'est seulement à Ravenne, dans l'abside de l'église Santa Maria Maggiore[2], et, en pays byzantin, dans la grande abside de la basilique de Parenzo et dans le sanctuaire de deux églises de Chypre[3], qu'on rencontre, au vi^e siécle, l'image de la Théotokos, glorifiée par le concile d'Éphèse.

Enfin d'autres détails, dans la décoration compliquée du baptistère napolitain, ne se retrouvent sur aucune des œuvres d'art exécutées en Italie avant le vi^e siècle.

L'apparition de l'Ange aux saintes femmes qui s'approchent du tombeau du Christ n'a point été figurée sur les sarcophages des fidèles italiens, parmi les scènes qui racontent les défaites de la Mort : en dehors du baptistère de Naples, le groupe du jeune homme assis devant l'édicule funéraire et des femmes prosternées ne se voit, au ve et au vi^e siècle, que sur deux ivoires, qui, comme les ampoules de Monza, célèbrent la Résurrection et l'Ascension, avec les autres mystères dont le souvenir était présent dans les Lieux saints. Ces ivoires, comme ces ampoules, proviennent, suivant toute vraisemblance, de la Palestine[4].

Sur l'un des ivoires qui représentent l'ange et les saintes femmes au Tombeau, le feuillet de diptyque de la collection Trivulzio reparaît le plus singulier des détails qu'on a relevés dans l'analyse des mosaïques du baptistère napolitain : les symboles évangéliques

1. Cf. P. Durand, *Etude sur l'Etimacia, symbole du Jugement dernier dans l'Iconographie grecque chrétienne*, Paris et Chartres, 1837, in-8°.
2. E. Müntz, *American Journal of Archæology*, I, 1885, p. 124-125 ; Zimmermann, *Giotto*, I, p. 28-29.
3. Smirnof, *Vizantiniski Vréméni*, t. IV, avec 2 planches.
4. Ivoire Trivulzio (Milan); ivoire de l'*Antiquarium* de Munich (Venturi, *Storia dell' Arte italiana*, I, 1901, p. 77 et 79, fig. 60 et 61).

ont aux épaules six ailes[1]. Un exemple de la même particularité est donné par un monument dont l'origine orientale ne peut être mise en doute : la chaire de marbre du Trésor de Saint-Marc à Venise. Sur cette chaire, les six ailes des animaux symboliques, au lieu d'être appliquées les unes contre les autres, s'élargissent en éventail, comme les ailes des monstres assyriens.

Ainsi, les premiers mosaïstes chrétiens de la Campanie, qui ont puisé plus d'un motif dans les traditions locales, décor pompéien ou peinture des catacombes, et qui se sont fait une technique notablement différente de celle qu'adoptèrent les plus anciens ateliers de Rome et de Ravenne, ont parfois reproduit les grandes compositions triomphales des absides romaines, parfois imité les symboles de gloire qui rayonnent au sommet des coupoles de Ravenne, et parfois représenté des images propres à l'art chrétien d'Orient.

On peut être émerveillé de la complexité brillante de cet art, qui, tout en vivant de sa vie propre, semble avoir participé au rayonnement de l'art romain, de l'art ravennate et de l'art oriental. Mais comment expliquer la rencontre d'éléments si divers dans les écoles artistiques de la Campanie?

L'art romain, pour atteindre Capoue, n'avait qu'à descendre la *Via Latina*. De même les motifs orientaux insérés dans la décoration des églises campaniennes, — le Trône du Jugement, comme les Saintes Femmes au Tombeau et la Vierge glorieuse, comme les six ailes des animaux évangéliques, — auront été importés à Naples par mer. Il reste à expliquer que les artistes napolitains aient connu l'art de Ravenne. Comment une influence artistique se sera-t-elle transportée du littoral de l'Adriatique au golfe de Naples? Comment, au ve siècle, la ville la plus florissante de l'Italie méridionale aura-t-elle subi l'hégémonie artistique d'une ville de l'Italie septentrionale, à laquelle ne l'unissait encore aucun lien politique? Il faut le reconnaître, la seule hypothèse vraisemblable est celle d'une influence orientale, qui aurait atteint en même temps la Campanie, par le port de Naples, et Ravenne, par le port de Classis. L'existence de motifs ravennates dans l'art napolitain, où ces motifs ont coexiste avec des motifs dont l'origine orientale est certaine, donnera un argument inattendu aux historiens qui soutiennent que, dès les dernières années de l'Empire d'Occident, Ravenne a été une Byzance d'Italie.

Il suffit d'avoir prouvé que, parmi les problèmes relatifs à la civilisation des premiers siècles chrétiens, doit se poser une « question napolitaine », liée indissolublement à la « question ravennate ». Le jour où il sera démontré que l'art de Ravenne, dès la première moitié du ve siècle, ne se distinguait pas de l'art de Byzance et de Jérusalem, on saura du même coup que l'art des mosaïstes campaniens n'a été qu'une variété italienne de l'art oriental. Alors on ne pourra s'étonner de trouver des mosaïques orientales sous la coupole et sur les trompes d'angles d'un édifice qui, comme le baptistère de Naples, est un exemplaire d'architecture

1. Les symboles des Évangélistes portent également six ailes sur le précieux diptyque oriental d'orfèvrerie et d'ivoire qui est conservé dans le Trésor de la cathédrale de Milan (Venturi, *Storia dell' Arte italiana*, I, fig. 388 et 389).

orientale plus pur que le mausolée de Galla Placidia. Mais, dans l'état actuel des recherches, l'histoire de l'art ne pourrait, sans imprudence, fixer la place des premières mosaïques napolitaines entre Rome et l'Orient. C'est à la condition de n'aboutir à aucune conclusion que les rapprochements indiqués dans notre étude conserveront quelque valeur, le jour où sera résolue, avec la question ravennate, la « première question byzantine ».

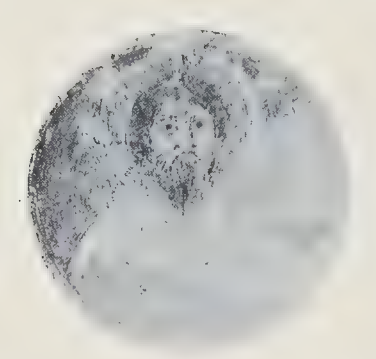


Fig. 11. — Le christ, médaillon de mosaïque dans la chapelle de Santa Matrona, a San Prisco, près Capoue.



Fig. 12. — Marbre décoré de rinceaux et d'animaux ailés, au revers duquel était gravé un calendrier du ixe siècle (chapelle de l'archevêché de Naples).

CHAPITRE III

L'ART DANS LE DUCHÉ DE NAPLES ET DANS LES VILLES BYZANTINES DE L'ITALIE DU SUD AVANT LE Xe SIÈCLE

I. — Les mosaïques napolitaines du vie siècle; le pavement de *Capua vetere*. — Les commencements de l'art chrétien en Apulie : le motif représenté sur les mosaïques exécutées à Sipontum, suivant la tradition, par des artistes envoyés de Byzance.

II. — L'invasion lombarde. Les possessions conservées dans l'Italie du Sud par l'Empire d'Orient : la Calabre; les ports campaniens. Le duché de Naples, foyer d'hellénisme byzantin.

III. — L'art dans la province et dans les villes byzantines de l'Italie méridionale, avant le xe siècle. — Tentures brodées des églises napolitaines; orfèvreries; *encolpia* d'or retrouvés en Calabre et en Basilicate. — La peinture; l'*Evangéliaire* de Rossano; peintures perdues des églises de Naples; fresques conservées dans les catacombes.

IV. — La sculpture. Fragments dispersés entre Cimitile, Naples et Gaëte; morceaux identiques à Rome, à Ravenne et à Otrante. Origine orientale du décor géométrique et végétal, sans modelé ni relief, dans la sculpture italienne contemporaine des iconoclastes.

V. — La décoration sculptée du calendrier napolitain gravé sur marbre vers 850. *Transenna* de l'église San Giovanni Maggiore, décorée en même temps que le calendrier. Œuvres du même style : *transennæ* de Cimitile, de Sorrente et d'Atrani; chapiteaux de Sant'Andrea de Brindisi. Le décor végétal et animal, de fort relief, à motifs gréco-persans. — Les chefs-d'œuvre de la sculpture décorative du ixe et du xe siècle, sur les bords du golfe de Naples et dans les îles de la lagune vénitienne.

I

Naples ne perdit rien de son luxe sous la domination de ces Goths, dont les premières bandes avaient déjà couru la Campanie du vivant de saint Paulin : Théodoric eut son portrait en mosaïque au forum de Naples, aussi bien qu'à Pavie et qu'à Ravenne[1]; mais l'image du conquérant goth était déjà tombée par morceaux, du temps de Procope. Peu de temps après que Bélisaire eut repris Naples et y eut établi la domination de l'Empire d'Orient, l'évêque Jean (vers 585) rebâtit et décora l'abside de la Stephania, qu'un incendie venait de détruire. La mosaïque qui fut alors exécutée disparut dans un autre incendie, à la fin du viiie siècle. Mais nous en connaissons le sujet : l'évêque Jean avait fait représenter dans

1. Müntz, *Rev. arch.*, 1883, I, p. 28.

l'abside de la Stephania une *Transfiguration*[1], c'est-à-dire la composition même que Justinien, peu d'années auparavant, fit représenter dans l'abside de l'église Sainte-Catherine, sur le mont Sinaï[2].

Il ne s'est conservé à Naples aucune décoration d'ensemble, en mosaïque, qui soit postérieure au v[e] siècle et antérieure au xiv[e]. Cependant on peut se faire une idée de la technique adoptée par les mosaïstes napolitains, vers le temps de l'évêque Jean, d'après les restaurations anciennes que nous avons relevées parmi les figures qui décorent le baptistère de l'évêque Soter. Le Christ qui donne la Loi, drapé d'une tunique d'or, et la Samaritaine, vêtue de blanc (*fig.* 8), sont comme enserrés dans des gaines rigides, dont les plis rares tombent droit, comme ceux des draperies que portent, sur les mosaïques ravennates du vi[e] siècle, les personnages vêtus à l'antique. Le contour et les traits des visages, auxquels des yeux énormes donnent un air hébété, sont soulignés d'un large cerné noir. Le ton de chair, bien loin d'être fait de teintes grises et livides soigneusement dégradées, comme sur les figures napolitaines du v[e] siècle, est piqueté de touches criardes des tons les plus heurtés. Cette technique, qui compose une tache brillante avec des ingrédients multicolores, est exactement celle des artistes ravennates, qui, en décorant l'abside de San Vitale ou celle de la cathédrale de Parenzo, en Istrie, semblent avoir préludé aux hardiesses modernes des « pointillistes ».

L'évêque Jean fit encore exécuter à Naples, dans la basilique de Saint-Laurent, une décoration composée de plaques de marbres, *ex marmorum crustis*. Nous pouvons nous faire une idée de ces décorations campaniennes du vi[e] siècle par les remarquables fragments de pavement historié qui ont été retrouvés dans la cathédrale de l'ancienne Capoue. Ces fragments, au nombre de cinq, formaient une grande rosace d'entrelacs inscrite dans un carré[3]. La bordure est faite d'une série d'enroulements circulaires; dans les quatre écoinçons est figuré un vase entre deux oiseaux affrontés; au centre, dans un cercle à fond blanc, un aigle, de dessin fort mesquin, tient dans ses serres un poisson (*fig.* 13.) Les oiseaux, comme les entrelacs, sont cernés d'un gros trait noir. Le ton général de la mosaïque est un gris roux, qui n'a pas plus d'éclat que les couleurs des pavements antiques les plus communs. Les longs rubans couverts de nattes pourraient être directement imités de mosaïques romaines, comme celle qui formait autrefois le pavement de l'église de Sainte-Constance. Mais

1. *M. G. H.*, *Script. rer. long. et ital.*, p. 410; — Capasso, *Monumenta Neap. Duc.*, I, p. 177. — Cf. Müntz, *Revue arch.*, 1883, I, p. 29.

2. M[is] de Laborde, *Voyage de l'Arabie Pétrée*, 1830, in-f°, p. 67, pl. xvii. Cf. Garrucci, pl. 268. Une photographie médiocre de la mosaïque est donnée dans l'album de Kondakoff : *Voyage au Sinaï en* 1884 (en russe), Odessa, in-f°, pl. XXVIII.

Nous ne savons rien de la décoration nouvelle dont l'évêque Étienne para la Stephania au viii[e] siècle, après un nouvel incendie, et qu'il accompagna d'ingénieuses inscriptions métriques, où il faisait allusion au phénix renaissant de ses cendres : « ... Eamdem renovavit ecclesiam, versibus ad instar Fenicis descriptis » (*M. G. H.*, *Script. rer. ital. et long.*, p. 426). Il est impossible d'admettre la laborieuse explication que Muratori donne de ce passage si clair : « Hexametros et pentametros arbitror, ex quibus hexametri, repetitis tribus postremis pedibus pentametri præcedentis, conflantur, ad instar Phœnicis, fabulosæ volucris, quia ex se renascuntur » (*R. I. S.*, I, 1, p. 311, n. 85).

3. Voir une restitution satisfaisante dans Salazaro, I, pl. III; reproduite par Garrucci, III, pl. 277.

ce qu'on chercherait en vain dans les décorations gréco-romaines et jusque dans les fantaisies alexandrines de l'*Isium* de Pompéi, ce sont les combinaisons de ces bandes couvertes de nattes ou de triangles. Au lieu de former chacune un élément indépendant qui, circonscrit dans un cadre, comme une étoile ou une croix de mosaïque dans son alvéole, se juxtapose à des éléments semblables, sans les pénétrer ou les traverser, les bandes se croisent et se nouent entre elles. L'entrelacs n'est plus, dans le décor, une partie d'un tout; il est lui-même le tout. C'est là un principe de décoration entièrement différent du principe gréco-romain, et qui se rapproche du système primitif, qui fut si longtemps conservé par les orfèvres barbares. Mais les entrelacs du pavement de Capoue se distinguent des entrelacs gravés sur les fibules caucasiques ou germaniques en ce qu'ils concourent à former, non pas un écheveau embrouillé, mais une rosace géométriquement régulière et ordonnée par rapport à un centre. Cette variété d'entrelacs, *également étrangère à l'art gréco-romain et à l'industrie des peuples du Nord*, se développera merveilleusement dans les arts de l'Orient musulman; si l'on en veut découvrir les premiers exemples et l'origine, c'est dans l'art byzantin qu'il faut chercher. On trouvera une combinaison d'entrelacs presque aussi complexe que celle du pavement de Capoue sur une miniature qui décore le frontispice d'un manuscrit célèbre, et dont l'origine byzantine ne peut être mise en doute : car, dans la rosace formée par les rubans nattés, est peint, entre les allégories de la Sagesse et de la Grandeur d'âme, le portrait d'une princesse de Byzance, morte en l'an 527, Juliana Anicia[1]. Le pavement retrouvé rend le même témoignage que la mosaïque perdue de la *Transfiguration* et que les figures du VIe siècle insérées dans les mosaïques du baptistère de Soter. L'art des mosaïstes campaniens, qui avait été enrichi dès le Ve siècle d'éléments orientaux, fut, après la conquête byzantine, un art tout oriental.



FIG. 13. — FRAGMENT D'UNE MOSAÏQUE DE PAVEMENT DU VIe SIÈCLE, A SANTA MARIA DI CAPUA VETERE.

Parmi les villes célèbres dans l'antiquité qui bordaient les côtes de l'Adriatique, au sud du Gargano, et le rivage de la mer Ionienne, les seules qui, dans les dernières années de l'Empire romain, aient gardé quelque prospérité, sont les villes d'Apulie, voisines de l'Ofanto. Canusium, continuellement enrichie par le commerce des blés et des huiles, élevait au IVe siècle un monument à Constantin et à ses fils, et une statue équestre, en bronze doré, au père de Théodose[2]. Puis la domination des Goths s'établit sans violences dans la ville

1. Cette miniature a été souvent reproduite, et notamment, en couleurs, par LABARTE, *Histoire des Arts industriels*, II, pl. XLIII. Cf. KRAUS, *Geschichte der Christl. Kunst*, II, p. 459-460.

2. *Corpus Inscr. lat.*, IX, p. 36, n°s 329 et 333.

apulienne, qui conservait le culte des empereurs, et jusqu'aux extrémités méridionales de l'Italie. C'est pendant la campagne menée par Théodoric contre Odoacre que fut exécutée, dans une ville d'Apulie, la première œuvre d'art chrétien dont les historiens locaux aient conservé le souvenir. Il s'agit d'une mosaïque qui existait encore à Sipontum vers le ixe siècle, et dont un hagiographe de ce temps fait mention, en racontant la légende de l'évêque saint Laurent, celui qui établit sur le Gargano le culte de saint Michel. Voici les faits essentiels du récit :

Saint Laurent, d'après la tradition, aurait été parent de Zénon, l'empereur de Constantinople, qui soutint Théodoric contre son compétiteur, et c'est l'empereur lui-même qui aurait envoyé le saint en Apulie, pour remplacer l'évêque que les habitants de Sipontum venaient de perdre. Laurent, une fois intronisé, fit bâtir de nombreuses églises, entre autres trois basiliques sur le Gargano. Parmi ces monuments, le chroniqueur cite une église consacrée aux saints martyrs Étienne et Agathe, qui était voisine de la mer, et une église, élevée dans la ville même de Sipontum, en l'honneur de saint Jean-Baptiste. Pour décorer ces deux édifices, l'évêque se fit envoyer de Constantinople par l'empereur, son parent, une équipe de mosaïstes, avec cent cinquante livres d'or [1].

Il ressort de ce texte, comme l'a remarqué M. Müntz, que, d'après la tradition locale, des mosaïques à fond d'or auraient été exécutées à Sipontum par des artistes mandés directement de Byzance. On peut aller plus loin, et trouver dans un passage du même texte, qui a jusqu'ici passé inaperçu, l'indication des motifs qui furent représentés par les artistes étrangers dans l'église Saint-Jean-Baptiste. L'évêque, dit le chroniqueur, fit orner les parois de marbres précieux et multicolores; puis il fit peindre dans l'édifice les églises qui dépendaient de l'église de Sipontum, et au milieu d'elles il représenta l'église même de Sipontum, avec celle du Gargano [2]. A ceux qui lui demandaient pourquoi il réunissait dans une église toutes ces images d'églises, le saint répondit : « Sachez, mes fils, que l'Italie sera de nouveau dévastée par les barbares; les cités seront désolées, les églises détruites et brûlées, les prêtres massacrés. Mais tout renaîtra par la miséricorde divine, et cette série d'églises que vous voyez rangées autour de la nôtre, c'est tout le futur diocèse de Sipontum. » L'interprétation que le chroniqueur donne des mosaïques n'est pas plus exacte, à coup sûr, que ne sont historiques les paroles de saint Laurent. Mais, à travers cet étrange récit, apparaissent des images très anciennes, dont le narrateur ne connaît plus le sens : ce sont des images d'églises, non point réelles sans doute, mais idéales, d'églises représentées comme des tabernacles, dont chacun abrite un trône, où repose le livre des Évangiles ou la Croix gemmée. C'est la décoration de Saint-Georges de Thessalonique; c'est

1. Le texte, publié par les Bollandistes (*AA. SS.*, febr., II, p. 58, § 11), est reproduit par M. Müntz (*Rev. arch.*, 1891, I, p. 71).

2. « Plures in urbe et extra urbem ecclesias studuit fabricare. Inter quas unam sub nomine Johannis Baptistæ admirandæ pulchritudinis in civitate dedicavit, ut etiam usque ad hanc diem est ibi cernere. Ecclesias, quæ Sipontinæ subditæ erant, depingi studiosissime procuravit, et Sipontinam una cum Garganensi in earum medio figuravit. » (*AA. SS.*, febr., II, p. 59, § 14; *M. G. H.*, *Script. rer. ital. et long.*, p. 345.)

l'une des zones du baptistère des Orthodoxes, à Ravenne. Peut-être la série des églises était-elle également disposée, à Sipontum, autour d'une coupole. Il semble bien, en effet, que l'église Saint-Jean-Baptiste ait été un baptistère, car le chroniqueur a soin d'indiquer qu'elle s'élevait à côté de la cathédrale[1]. Ainsi, tandis que, sous la domination byzantine, les mosaïstes campaniens exécutaient à Naples des ouvrages de style oriental, une église apulienne, isolée dans une province qui n'appartenait pas à l'empereur, était décorée, sur le modèle d'une église d'Orient, par des mosaïstes venus expressément de Constantinople.

II

Après le siècle de Justinien, la période brillante de l'histoire de l'Art qu'on peut appeler l'âge des Mosaïques prend fin pour l'Italie méridionale. Dans les dernières années du vi^e siècle, les Lombards envahirent à leur tour les provinces que les Grecs avaient enlevées aux Goths. Le passage d'Autharis fut fatal pour l'Apulie : Canusium fut si complètement dévastée que, d'après une lettre de saint Grégoire le Grand, il n'y restait plus même de prêtres pour administrer les sacrements[2]. Après les Lombards, des Slaves de Dalmatie débarquèrent auprès de Sipontum et ravagèrent toute la plaine. La prophétie que le légendaire met dans la bouche de saint Laurent se réalisait terriblement. On sait comment la domination des Lombards s'étendit sur l'Italie méridionale presque entière. Leur capitale fut établie à Bénévent, au centre même où convergeaient les routes qui mettaient en communication les versants des deux mers Tyrrhénienne et Adriatique. Ils possédèrent presque tout le littoral de l'Apulie et de la Campanie, et eurent à Salerne un port de premier ordre, qui devint, après Bénévent, la capitale d'une principauté. Les rivages mêmes de la mer Ionienne restèrent pendant trois siècles occupés par les barbares.

Du vi^e au xe siècle, il n'y eut plus, dans l'Italie du Sud, qu'une province byzantine, limitée à la pointe de la Calabre[3]. En dehors de l'impénétrable forteresse de montagnes, qui avait pour fossés la mer et la dépression profonde où coule le Crati, l'Empire ne posséda, de façon durable, que deux villes de la côte ionienne, Gallipoli et Otrante. Il exerçait encore un droit de suzeraineté sur les petits duchés campaniens de Gaëte, d'Amalfi et de Sorrente, qui formaient, en plein pays lombard, des enclaves presque indépendantes.

Quant à Naples, après la chute de l'Exarchat, elle eut une destinée unique entre les grandes villes italiennes. Pendant près de cinq siècles, elle resta gouvernée par un duc, qui, d'abord choisi par l'empereur de Byzance, fut pris, à partir du duc Sergius (840-864),

1. « Juxta ipsius civitatis matricem ecclesiam construere disposuit. » Sans ce passage, on pourrait supposer que l'église de Sipontum était une basilique, comme l'église San Giovanni de Naples, qui fut dédiée de même au Précurseur.
2. Livre I, lettre 51. — Cf. Paul Diacre, liv. III, ch. xxxii.
3. Pour les détails, cf. Diehl, *Étude sur l'Exarchat*, p. 77.

dans une véritable dynastie dont les membres ne reçurent plus d'investiture étrangère. Alors que les plus fortes enceintes étaient emportées par les Lombards, les hautes tours de Naples, ces tours hexagonales et octogonales, bâties par ordre de Justinien[1], résistèrent aux assauts. Le duché ne fut aboli qu'en 1130, deux siècles après la fondation de l'Etat pontifical qui succéda au duché byzantin de Rome, et un siècle après l'entrée des premiers Normands dans l'Italie méridionale. La Sicile elle-même était conquise tout entière par les envahisseurs du Nord, quand Naples se rendit.

Les historiens de l'Italie moderne ont su gré à la belle cité de l'exemple qu'elle avait donné par son indépendance, et même de la fidélité qu'elle avait auparavant gardée au maître lointain, et au nom de laquelle elle avait repoussé la violence du Barbare. « Voici, écrivait naguère l'érudit qui a le plus savamment raconté les annales du duché, ce qui fait la valeur singulière et l'intérêt exceptionnel de l'histoire de Naples, jusqu'à la conquête normande : elle seule a sauvé et gardé, jusqu'au XIIe siècle, le trésor de la race et de la civilisation romaine[2]. »

Il y a quelque illusion dans ces nobles paroles. Sans doute, on peut trouver au VIIIe siècle des documents où les Napolitains, par opposition aux Lombards, sont appelés Romains et même « Quirites[3] »; mais d'autres textes du même temps leur donnent le nom de Grecs[4]. En fait, les deux noms sont synonymes : car cette Rome qu'on a revendiquée pour les Napolitains du duché comme une mère patrie, ce n'est pas celle d'Auguste, c'est celle de Constantin et de Justinien, la « nouvelle Rome » : l'empereur de Constantinople, qui était le souverain nominal de Naples, ne s'intitulait-il pas *basileus* des Romains?

En réalité, la ville de Naples, après avoir été, pendant les trois premiers siècles de l'ère chrétienne, le dernier refuge de l'hellénisme, en fut, du VIe siècle au Xe, un poste avancé en Italie. L'hellénisme byzantin n'était pas plus, d'ailleurs, en Campanie qu'en Calabre, la suite de l'hellénisme antique. Naples était latinisée, dès le IVe siècle[5], comme Tarente l'avait été trois cents ans plus tôt, et elle garda le latin comme langue officielle[6]. Mais la conquête byzantine du VIe siècle provoqua une immigration grecque à Naples, aussi bien qu'à Ravenne et à Rome. Les nouveaux venus étaient d'abord la plupart des ducs et leur suite[7], puis des fonctionnaires, des marchands, des religieux. Dès le VIIe siècle, Naples comptait plusieurs paroisses grecques[8]. La querelle des Iconoclastes éclata. Les Napolitains, après avoir pactisé près de trois ans avec l'hérésie impériale, se rallièrent à la foi de Rome,

1. « Hujus namque amplitudini ac decori Belisarius patricius ex præcepto Justiniani imperatoris septem mirificas turres addidit, quas augustales et ob numerum Achive (*sic*) octogonas exagonasque fecit » (*Vita Athanasii. M. G. H., Scriptores rer. ital. et long.*, p. 440).
2. M. Schipa, *Il ducato di Napoli* (*Arch. stor. per le prov. nap.*, XIX, 1894, p. 480). Cf. Capasso, *Monumenta*, I, p. IX.
3. Capasso, *Monumenta*, I, p. 475.
4. Peregrinus, *Historia Longobardorum Beneventanorum*, p. 94.
5. Mazzocchi, *Dissertatio historica de Cath. Ecclesia Napolitana*, 1751, in-4°, p. 104. Schipa (*loc. cit.*, p. 129 .
6. Les actes rédigés à Naples, en grec, du VIIIe au Xe siècle, sont l'exception (Diehl, *Étude sur l'Exarchat*, p. 288, n. 2).
7. Diehl, *l'Exarchat*, p. 247.
8. De Blasiis, *Arch. stor. ital.*, 3e série, t. III, p. 92.

et accueillirent les caloyers, qui fuyaient avec leurs icones. Il y eut, dans l'enceinte de la ville, au moins cinq monastères basiliens, dont le plus important était celui des saints Serge et Bacchus[1]. Les congrégations de charité prirent le nom grec d'assemblées de la Croix ou *Stauritae*[2]. L'auteur de la *Vie de saint Agrippinus,* qui écrit au x[e] siècle, a vu encore à Naples deux clergés, grec et latin[3], et, vers le même temps, le chroniqueur Jean Diacre a entendu, dans les églises, les laïcs et les clercs psalmodier en grec et en latin par chœurs alternés[4].

Le duché de Naples atteignit le comble de sa prospérité sous le gouvernement de Sergius, le duc qui, au IX[e] siècle, devint chef de dynastie[5]. La ville eut alors une série d'évêques lettrés, comme les deux Athanase, et des religieux érudits qui traduisaient les livres grecs[6] : des édifices nouveaux, tels que la basilique et le monastère qui furent bâtis par le duc Anthimus[7], s'ajoutèrent à la foule des monuments élevés du IV[e] au VI[e] siècle, et que l'on respectait déjà comme des antiquités[8].

III

Quelles furent les formes de l'art à l'extrême pointe de la Calabre et de la terre d'Otrante, à Naples et dans les autres duchés campaniens, qui relevaient de l'Empire de Byzance, pendant les siècles obscurs qui suivirent le règne de Justinien? On ne connaît, dans ces pays et dans ces villes, aucun édifice et aucune ruine qui prenne date entre le VI[e] et le X[e] siècle[9]. Les descriptions de Jean Diacre donnent seulement une idée de la merveilleuse parure d'étoffes brodées dont les évêques et les ducs de Naples revêtirent, au IX[e] siècle, des églises dont les murailles mêmes ont disparu depuis longtemps. Ainsi l'évêque Athanase, qui était le propre fils du duc Sergius, érigea dans la petite église de Saint-Janvier, bâtie derrière la Stephania, un autel de marbre revêtu d'argent, qui fut recouvert d'un

1. Capasso, *Monumenta*, II, 2[e] partie, p. 169.
2. Le nom passa dans le dialecte napolitain sous la forme *estaurita.* — Cf. Capasso, *ibid.*, p. 170.
3. *M. G. H.*, *Script. rer. ital. et longob.*, p. 440.
4. *Ibid.*, p. 456. — Cf. Remondini, *della Nolana Storia eccles.*, I, 501.
5. Schipa, *Archiv. stor. per le prov. nap.*, XVII, p. 623 et suiv.
6. *Ibid.*, p. 630.
7. *M. G. H.*, *Script. rer. ital. et long.*, p. 428, § 50, et p. 438, § 42. La veuve d'Anthimus, Théodenande, bâtit à son tour le monastère des Saints-Pierre et Marcellin, martyrs (*Id.*, § 43).
8. « Frequentissimis ecclesiis et præclaris, antiqua videlicet et vetustissima structura editis... » — « Repperiuntur plane in ea templa prisco structa ædificio... » (*Vita Athanasi*, éd. Waitz, *M. G. H.*, *Script. rer. ital. et long.*, p. 440.)
9. On a signalé, sur le formidable rocher de Santa Severina, qui fut l'une des acropoles de Calabre constamment occupées par les troupes byzantines, un baptistère de plan circulaire, avec des colonnes antiques et des chapiteaux à peine épannelés, dont l'un porte sur son tailloir une inscription grecque, au nom de l'archevêque Jean (Cf. Jordan, *Mélanges de l'Ecole de Rome*, 1889, p. 321-323, avec plan et coupe sommaire). Cet édicule, qu'on a reporté sans raison au VIII[e] siècle, ne peut être daté, après les remaniements qu'il a subis. A Naples, le campanile de Santa Maria Maggiore, à la *Pietrasanta* (*Via dei Tribunali*), est attribué par M. Schipa au VII[e] siècle. Mais cette pittoresque construction de briques n'est certainement pas antérieure au XI[e] siècle. Sur son piédestal fait de morceaux antiques amoncelés le campanile napolitain fait penser à la construction du moyen âge qu'on appelle à Rome la « Maison de Crescentius ».

voile, où était brodée toute l'histoire du martyre de saint Janvier et de ses compagnons. Le même évêque fit suspendre aux chapiteaux de la Stephania de grands voiles de soie, où l'histoire évangélique était représentée et qui continuaient, entre les colonnes, les peintures ou les mosaïques anciennes de la nef. L'autel reçut quatre voiles semblables, tout brillants d'or et de pierres fines, qui étaient le présent de l'évêque, et un cinquième, qui fut offert par Sergius lui-même, et où se lisait le nom du duc et de sa femme [1]. L'industrie orientale de ces voiles de soie, sur lesquels l'aiguille travaillait comme un pinceau (*acupictili*), était exercée à Naples même : les inventaires du *Liber Pontificalis* de Rome citent, à côté des voiles de Byzance, d'Alexandrie et de Tyr, les étoffes de pourpre de fabrique napolitaine [2]. De ces tentures splendides, de ces *vela chrysoclava*, il ne reste que les noms, qui ressemblent à des noms orientaux de pierres précieuses [3].

Comme ces frêles merveilles, tissues d'or et de perles, les orfèvreries napolitaines du temps du duché ont péri, condamnées par la richesse même des matières qui les composaient. Nous ne connaissons que par des textes les *ciboria* d'argent, les candélabres monumentaux, les couronnes votives, les patènes sur lesquelles étaient ciselés le buste du Christ ou des figures d'anges, et les grandes croix, d'un travail précieux, que les Napolitains eux-mêmes désignaient par des noms barbares, maladroitement transcrits du grec [4]. On s'est trompé pendant longtemps, en prétendant reconnaître, dans une petite croix du XI[e] siècle, celle qui fut faite au milieu du VII[e], pour l'évêque Léontius [5]. Toute l'orfèvrerie napolitaine, depuis Justinien jusqu'à Charles II d'Anjou, n'est plus représentée pour nous que par une boucle d'oreille en or, de style byzantin, dont une face est ornée de rosaces en filigrane et l'autre de deux oiseaux affrontés et d'un monogramme, repoussés par estampage [6].

Les objets d'ancienne orfèvrerie orientale, qui furent envoyés ou fabriqués en Calabre, ont disparu presque tous, comme les orfèvreries de Naples. Cependant M. Diehl a pu retrouver encore au musée de Reggio une mince lamelle d'or, sur laquelle sont estampées les figurines de l'*Adoration des Mages*, et qu'il fait remonter avec raison jusqu'au VI[e] siècle [7]; une plaque semblable existait naguère au musée de Catanzaro, où elle

1. Capasso, *Monumenta*, I, p. 216. — *M. G. H.*, *Script. rer. ital. et long.*, p. 434.

2. « *De blatin Neapolitano* » (Au temps de Léon III, 795-816; *Liber Pontificalis*, éd. Duchesne, II, p. 30). Dans ce même passage et dans d'autres, on trouve les mots : « De blatin bizanteo, vela Alexandrina, cortinas Alexandrinas, vela tyria... »

3. Sur les étoffes historiées qui furent données par Justinien à Sainte-Sophie, voir Paul le Silentiaire, édit. de Bonn, p. 773 et suiv. — Cf. Bayet, *Recherches*, p. 75.

4. Voir ce que le diacre Jean écrit de la croix d'autel donnée par l'évêque Etienne à la cathédrale de Naples, dans la seconde moitié du VIII[e] siècle : « Crucem auream, mirabili fabrefactam opere, quod *Spanoclaston* et *Antipenton* vocitatur. » Les explications de ces deux mots, proposées par Du Cange et par Muratori (*R. I. S.*, I, 2, p. 310, n. 78 et 79), sont peu satisfaisantes.

5. La thèse erronée a été soutenue dans un opuscule spécial, par G. Taglialatela : *La stauroteca di San Leonzio nella cattedrale di Napoli*, Naples, 1877, in-8°. Voir plus loin une description de cette croix.

6. Cette pièce, dont la valeur historique est doublée par la rareté des bijoux byzantins, fait partie de la collection Sambon. Elle est reproduite par Capasso, *Monumenta*, III, p. 255.

7. Diehl, *l'Art byzantin dans l'Italie méridionale*, p. 203-204.

a été volée ; un fragment du même genre et du même style que celui de Reggio a été trouvé en Basilicate[1] : sans doute il y avait été apporté de Calabre. Ces plaquettes sont des *encolpia*, fort semblables à ceux du musée de Constantinople. Les figurines qui y sont estampées sont pareilles à celles des ampoules de Monza, et il est probable que, comme ces amulettes de pèlerinages, les médaillons trouvés en Calabre proviennent de Palestine[2].

Pour la peinture, il n'existe plus en Calabre ou en Terre d'Otrante une seule fresque antérieure au xe siècle. Mais on sait que la petite ville calabraise de Rossano, bâtie sur un rocher, à quelque distance de la mer Ionienne, a conservé le plus ancien et le plus riche des Évangéliaires grecs à miniatures, le *Codex purpureus*, dont les cent quatre-vingt-huit feuillets de parchemin violet sont couverts d'onciales d'argent et de gouaches fines et claires. Le manuscrit est du vie siècle ; on ne peut deviner à quelle date ni de quel pays il a été apporté dans la ville qui fut la plus forte citadelle de l'Empire byzantin et du monachisme oriental, parmi les montagnes du Brutium. Il est seulement certain, si l'on en croit le savant qui a étudié récemment l'*Évangéliaire* de Rossano, que les miniatures de ce volume n'ont pas été peintes en Italie[3].

Les fresques qui furent exécutées dans les églises de Naples, avant le xive siècle, ont péri jusqu'à la dernière, et c'est à peine si l'on peut retrouver hors de la ville, dans les catacombes, quelques figures postérieures au ve siècle. Dans la catacombe de *San Gennaro*, un *Baptême du Christ*[4] peint sur une paroi du vestibule inférieur, près de laquelle ont été mis à nu des fragments d'une cuve baptismale, paraît se rattacher à un fait remarquable de l'histoire de Naples. En l'année 762, quand les iconoclastes eurent pris le dessus, l'évêque Paul dut se retirer hors de la ville, près de la catacombe de Saint-Janvier. Il éleva à l'entrée du souterrain plusieurs édifices, entre autres un triclinium. Il établit aussi dans ce même lieu, dit le chroniqueur, une fontaine de marbre pour le baptême[5], où les orthodoxes venaient de la ville faire baptiser leurs enfants. Ce baptistère des persécutés est probablement la cuve qui a été retrouvée dans la catacombe, et l'on peut admettre que la fresque du *Baptême du Christ* ait été peinte, par-dessus de vieilles fresques du iiie siècle, pour commémorer la fondation de l'évêque Paul[6]. Cette fresque ruinée serait donc une œuvre de la fin du viiie siècle.

1. Garrucci, *Storia dell' arte cristiana*, pl. 479, n° 4.
2. Strzygowski, *Byzantinische Studien*, I, p. 99-109.
3. A. Haseloff, *Codex purpureus Rossanensis*, Berlin et Leipzig, 1898, in-f°, p.132. Les peintures de l'*Évangéliaire* de Rossano appartiennent à la même école artistique que celles de la *Genèse* de Vienne. Les éditeurs de ce dernier manuscrit lui avaient attribué une origine italienne, parce qu'ils avaient cru reconnaître sur l'un des feuillets une vue du Vésuve (W. von Hartel et F. Wickhoff, *die Wiener Genesis*, Vienne, 1895, in-f°, p. 91, pl. XLVI). M. Haseloff estime avec raison que le paysage en question n'autorise pas ce curieux rapprochement (p. 131). D'ailleurs, un fragment d'Évangéliaire orné de cinq miniatures et semblable en tout point au précieux manuscrit de Rossano a été retrouvé *en Asie Mineure*. Ce fragment a été acquis en 1900 par la Bibliothèque Nationale de Paris (Cf. Omont, *Mémoires de l'Acad. des Inscr. et Belles-Lettres*, 1900).
4. Garrucci, pl. 94, n° 3.
5. « Construxit etiam ibidem marmoreum baptismatis fontem » (*M. G. H.*, *Scriptores*, etc., p. 425).
6. Lefort, *Chronologie des peintures des catacombes de Naples* (Mélanges de l'Ecole de Rome, 1883, p. 193-196). Pour le sujet et pour la composition, cf. les Baptistères de Ravenne.

La querelle des iconoclastes donna elle-même occasion à des peintures fort curieuses, qui furent exécutées peu de temps après la rentrée de l'évêque Paul dans l'enceinte de Naples et après sa mort. Le successeur de Paul, l'évêque Étienne, qui mourut en 797, éleva dans l'enceinte de l'évêché une église dédiée à saint Pierre, et il en fit décorer le portique de peintures représentant un sujet qu'on retrouvera dans le manuel des peintres de l'Athos : les six conciles œcuméniques[1]. Ces peintures doivent être rapprochées de celles que le pape Constantin, près d'un siècle auparavant (en 712), avait fait exécuter sous le portique de Saint-Pierre de Rome. Tandis que le Pape avait entendu protester, en honorant tous les conciles œcuméniques, contre le sacrilège que l'empereur monothélite Philippe avait commis à Constantinople, en détruisant les images du sixième concile, par lequel avait été condamnée sa propre hérésie[2], l'évêque de Naples, en exaltant les images des mêmes conciles, proclamait son attachement pour la foi orthodoxe, que son prédécesseur avait défendue contre les iconoclastes.

Les images des Conciles ont disparu depuis longtemps, avec l'église Saint-Pierre de Naples. On trouve des peintures du même temps dans quatre niches du vestibule de la catacombe où nous avons remarqué *le Baptême du Christ*. Ce sont d'abord deux figures d'évêques vus à mi-corps, et représentés dans l'attitude des orants : les noms, aujourd'hui invisibles, nous ont été conservés dans des descriptions anciennes ; ces deux évêques, Paul III et Jean V, vivaient dans la première moitié du IXe siècle. Tout effacées que soient leurs images, elles peuvent servir de point de comparaison pour dater approximativement deux séries de figures qui couvrent l'intérieur de deux absidioles, à droite et à gauche de la large avenue qui s'enfonce dans les flancs de la colline. Ces figures sont, d'un côté, saint Janvier, au centre, et les saints napolitains Sosius, Proculus, Festus, Desiderius, Eutyclus et Acutius. A la fin du VIIIe siècle, les reliques de ces deux derniers saints avaient été solennellement transférées à la cathédrale de Naples. On distingue, au-dessus de l'entrée de l'absidiole, un chrisme accompagné du monogramme : $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$ NH — KA, qui fut inscrit sur les monnaies impériales de Byzance pendant le IXe et le Xe siècle[3]. Dans l'autre absidiole sont figurées des saintes portant des couronnes : Catherine, Agathe, Eugénie, Julienne et Marguerite. La conque est occupée par un buste du Christ, la tête ceinte d'un nimbe crucifère. Les peintures de ces deux absidioles diffèrent notablement de la fresque du *Baptême du Christ*, plate et sans modelé. Les yeux sont grands, les narines largement ouvertes, les cheveux brun rouge. Le cerné brun enveloppe un ton fondamental rougeâtre, sur lequel les traits du visage et les plis de la draperie sont relevés en clair[4].

1. *M. G. H.*, *Script. rer. ital. et long.*, p. 426.

2. *Liber Pontificalis*, éd. Duchesne, I, p. 391 et 394, n. 2. — Paul Diacre, lib. VI, ch. XXXIV (Muratori, *R. I. S.*, I, 1, p. 501). Sur les peintures de Saint-Pierre de Rome, les conciles étaient représentés, comme dans le *Grégoire de Nazianze* de Paris, par des groupes de personnages (« *gesta* sanctorum conciliorum »), et non sous la forme symbolique des grandes tablettes, couvertes de sentences des assemblées œcuméniques, que l'on voit disposées sous des édicules, dans les mosaïques de la basilique de Bethléem.

3. Lefort, *loc. cit.*, p. 197 et 199.

4. Rohault de Fleury, *les Saints de la Messe*, II, *Sainte-Agathe*, pl. IX.

IV

Les fragments de sculpture remontant à l'époque du duché de Naples sont moins rares que les restes de peinture murale. Les plus anciens qui portent une date se trouvent à Cimitile, près de Nola, qui forma, avec Avellino, une sorte de territoire contesté entre le duché de Naples et le duché lombard de Bénévent[1]. Le nom de l'évêque Léon III, qui siégea vers l'an 700, est gravé sur le petit porche élevé à l'entrée de la chapelle des saints Martyrs ; le même évêque avait fait élever, dans la basilique funéraire de Saint-Félix, un chancel qui subsista au milieu des remaniements des édifices, et dont l'inscription est citée par Remondini[2]. Les plaques du chancel ont aujourd'hui disparu : il n'en reste que deux montants. Les pilastres du porche et les montants du chancel, donnés par Léon III, sont décorés avec des rinceaux, des rosaces, des rubans couverts de pointes de diamants, le tout d'un relief très net. De plus, les montants portent, à leur partie supérieure, une croix grecque flanquée de deux rosaces, surmontée d'une palmette et munie, à sa partie inférieure, de deux tigettes terminées par des feuilles de lierre : cette croix est le prototype de celles que nous rencontrerons, en Italie même, sur des portes de bronze fabriquées au XIe siècle à Byzance[3]. Elle figure sur des fragments de sculpture, antérieurs au Xe siècle, qui ont été retrouvés en Grèce, à Athènes et à Daphni[4].

Cattaneo, qui a publié les marbres de Cimitile dans son classique ouvrage, n'a signalé aucun des morceaux remarquables conservés à Naples même. Depuis lors une *transenna*, qu'on peut voir à Naples, dans la crypte presque inaccessible qui passe pour l'oratoire de saint Asprenus, a été reproduite dans la collection des *Monuments du Duché*[5]. Cette balustrade se compose de deux plaques de marbre, décorées de bandes couvertes d'entrelacs, et qui s'entre-croisent pour former des losanges, dans chacun desquels est figuré en relief un quadrupède ou un oiseau tenant une feuille dans son bec. On lit, en haut de la balustrade, une inscription *grecque*, portant les noms des deux fidèles qui ont fait rebâtir l'oratoire, un certain Cam-

1. Les deux villes appartinrent tantôt aux Napolitains, tantôt aux Lombards, d'après le succès des armes.

2. *Hoc quod cernitis discite quod Leo solertior tertius Episcopus compsit et ornabit amore Dei et sanctorum Felicis et Paulini* REMONDINI, II, p. 518 ; cf. AMBROSINI, *del Cimitero Nolano*, p. 316 et 326 ; — et CAPASSO, *Monumenta*, II, 2e partie, p. 232). On ne sait rien de précis sur les sculptures dont le sanctuaire de Cimitile fut décoré au temps de l'évêque Lupenus, que Ferraro place au VIe siècle et Remondini vers 800 ; un petit fragment orné de poissons d'un relief très plat porte encore l'inscription : HOC OPUS LUPENUS EPISCOPUS RENO(*vabit*). Sur deux morceaux de marbre uni, on peut lire une partie d'une inscription que la copie de Ferraro permet de reconstituer de la manière suivante : *Hoc quod cernitis discite quod* LUPENUS EPISCOPUS COMPSIT ET ORNAVIT *in hac ecclesia amore Dei et sanctorum Felicis et Paulini, Rufi, Laurentii et Patritii. — Lupenus episcopus fieri præcepit.*

3. CATTANEO, *l'Architecture en Italie du VIe au XIe siecle*, fig. 84, 85, fig. 27 et 28.

4. MILLET, *le Monastère de Daphni*, p. 2, 13 et 15. Les deux rosaces qui cantonnent le bras supérieur de la croix sont une simplification de la représentation traditionnelle du soleil et de la lune, aux côtés du crucifix. Des croix identiques à celle de la *transenna* de Cimitile se voient sur les *encolpia* d'orfèvrerie byzantine conservés aux trésors de Saint-Pierre de Rome et de Saint-Marc de Venise.

5. CAPASSO, *Monumenta*, II, 2e partie, p. 222 et pl. XVII.

pulus et sa femme Constantine[1], mais qui ne fournit aucune indication de date. Les oiseaux et les animaux, parqués un par un dans des compartiments rectangulaires, se montrent, à Ravenne, sur les ambons de la cathédrale et de l'église Saint-Jean et Saint-Paul[2]. Ces deux marbres du VIe siècle seraient presque identiques à la *transenna* de Naples, si les bandes qui forment les compartiments n'étaient point lisses, sur les deux monuments de Ravenne, tandis qu'à Naples elles sont couvertes d'une natte. Tous les détails des deux plaques napolitaines, oiseaux et bandes décorées d'entrelacs, se retrouvent sur un fragment de l'ancien parapet du chœur de l'église Sainte-Sabine, à Rome, qui a été sculpté entre 824 et 827[3]. On peut donc placer la *transenna* de Saint-Aspreno dans la première moitié du IXe siècle.

La collection des *Monuments du Duché* offre encore la reproduction d'un sarcophage antique sur lequel sont représentés en relief deux griffons affrontés devant un motif formé d'une guirlande reposant sur deux colonnes. Dans le champ resté nu au-dessus de la guirlande, on a gravé, au XIe siècle, une inscription funéraire en latin et une croix grecque[4]. Ce médiocre *graffito* ne mériterait pas une mention, s'il ne reproduisait un motif du IXe siècle, dont on peut voir un exemple à Gaëte, dans la ville qui résista aux Lombards non moins obstinément que Naples et qui, elle aussi, après avoir dépendu de l'Empire d'Orient, demeura indépendante sous ses consuls, jusqu'au XIIe siècle, où elle fut annexée au royaume normand. Le bas-relief de Gaëte, qui sert d'autel dans la petite église de San Giuseppe, est une plaque de sarcophage romain identique à celle qui vient d'être décrite, avec la seule différence que les deux colonnettes sont remplacées par des torches; le champ, au-dessus de la guirlande, a été creusé, et on y a réservé une croix grecque décorée d'entrelacs nattés et flanquée de quatre rosaces[5]. Des croix identiques sont sculptées sur le ciborium de Saint-Éleucadius, à Sant' Apollinare in Classe, près Ravenne[6], sur la *transenna* de Santa Maria in Foro, à Rome, et sur d'autres morceaux du IXe siècle.

On a noté sur les fragments de marbre sculpté, contemporains des duchés campaniens, certains motifs qui se retrouvent à Ravenne, au temps de Justinien, et en Grèce, pendant tout le moyen âge; d'autres motifs, qu'on peut relever sur les *transennæ* napolitaines, se répètent, au VIIIe et au IXe siècle, dans les églises de Rome et jusque dans les villes lombardes. Quelle est l'origine de ce décor géométrique? Un archéologue attribue les nattes et les entrelacs taillés dans le marbre à des artisans lombards, qui auraient appliqué au mobilier des églises la décoration primitive des bijoux barbares[7]. Un archi-

1. Μνήσθητι Κύριε τοῦ δούλου σοῦ Καμπούλου κε Κονσταντινῆς (συμβήου αὔτου) τῶν κτησαμένων τὸν νάον τοῦτον.
2. CATTANEO, p. 23 et 25.
3. *Ibid.*, p. 169, fig. 92. On rapprochera de la *transenna* de Sant' Aspreno le listel qui décore le sarcophage du duc Bonus (832-834), publié de même par Capasso (*Monumenta*, pl. XIII).
4. CAPASSO, *Monumenta*, II, 2e partie, pl. XVII. Ce sarcophage se trouve dans l'église Santa Maria, à Pugliano, près Resina.
5. Gravure médiocre, dans SCHULZ, II, p. 135, fig. 87. — Von Quast ne fait dans le texte aucune allusion au fragment représenté.
6. CATTANEO, p. 185.
7. ZIMMERMANN, *Oberitalienische Plastik*, p. 13.

tecte a eu l'idée bizarre de faire sortir ce décor, sec et plat comme une découpure, de la sculpture romaine[1] en décomposition, toute boursouflée et vermiculée par les morsures du trépan. Pour établir que le système de décoration qu'on trouve à la fois à Naples, à Rome et en Lombardie, n'est ni lombard, ni romain, il nous suffira peut-être d'un fragment perdu dans une ville de l'Italie méridionale, qui, du VIe au XIe siècle, resta aux mains des Grecs.



FIG. 14. — CHAPITEAU DU VIe SIÈCLE ET COLONNES GRAVÉES DU IXe DANS LA CRYPTE DE LA CATHÉDRALE D'OTRANTE.

Si l'on descend dans la crypte de la cathédrale d'Otrante, on distinguera, au milieu de cette vaste et étrange forêt de colonnes antiques, et parmi des chapiteaux du XIIe siècle, deux de ces chapiteaux, en forme de corbeille tressée, et flanqués de quatre aigles, que les marbriers de Proconnèse fabriquaient au VIe siècle pour l'exportation[2]; puis quatre colonnes en marbre blanc, toutes gravées de rinceaux plats, et qui, sans doute, ont supporté la coupole d'un ciborium (*fig.* 14); et enfin, dans l'ombre, devant un autel, une plaque de

1. MAZZANTI, *la Scoltura ornamentale romana dei bassi tempi* (*Arch. stor. dell' arte*, 1896; voir surtout p. 184).

2. Un grand nombre de chapiteaux semblables sont réunis à Sainte-Sophie de Constantinople (SALZENBERG, pl. XX, n° 1) et à Saint-Marc de Venise (*la Basilica*, etc., fig. 81, 127 C, 127 D, 241, etc.). Il s'en trouvait dans les églises chrétiennes de l'Afrique, qui ont été placés par des architectes musulmans sur les colonnes des mosquées de Tunis et de Kairouan. Ces chapiteaux à corbeille tressée furent imités à Rome : voir les chapiteaux du ciborium de Saint-Clément (514-523), publiés par CATTANEO, p. 34.

transenna ornée de palmettes aux tiges arrondies (*fig.* 15). Ce dernier fragment est parfaitement identique à d'autres plaques, qui se trouvent, l'une à Rome, dans l'église Santa Maria in Trastevere[1], et l'autre à Ferentino, dans l'Etat romain.

Comment supposer qu'un motif d'origine lombarde ou romaine eût été transmis, au VIII[e] ou au IX[e] siècle, dans un port de la mer Ionienne qui sut se défendre contre les Lombards, par lesquels il était enserré du côté de la terre, et ne garda de débouché que du côté de l'Orient? N'est-il pas naturel d'admettre que des motifs identiques aient été importés en même temps à Otrante et à Rome? Et cette importation, qui, pour l'une des villes tout au moins, devait prendre la voie de mer, d'où a-t-elle pu venir, sinon de la Grèce ou de Byzance? La *transenna* d'Otrante est un argument nouveau en faveur de la thèse soutenue par les savants qui, en Italie et en France[2], ont reconnu l'origine orientale de ce décor sans relief et sans accent, composé uniquement de palmettes, d'entrelacs, de rosaces et de silhouettes, qui, dans les siècles les plus obscurs du moyen âge, a remplacé le bas-relief sur le mobilier des églises de Grèce et d'Italie.

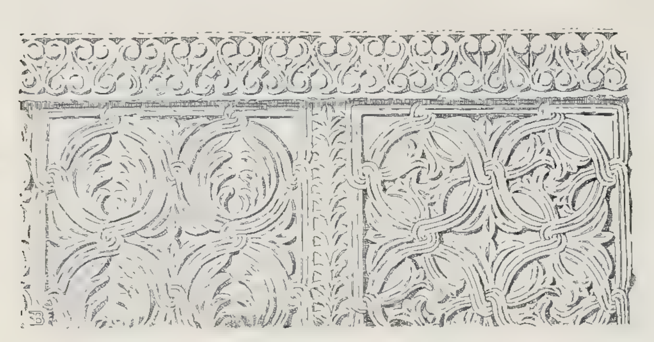


FIG. 15. — FRAGMENT D'UNE « TRANSENNA » DE STYLE ORIENTAL, DANS LA CRYPTE DE LA CATHÉDRALE D'OTRANTE.

V

A côté de ces sculptures sans relief, communes dans toute la péninsule, Naples possède un très important monument de sculpture, qui remonte au IX[e] siècle, et qui n'offre aucune ressemblance avec les plaques sèchement décorées à la mode byzantine dont certaines églises de Rome sont encore pavées. Ce monument n'a jusqu'ici attiré l'attention d'aucun archéologue, bien qu'il soit connu de tous les hagiographes. C'est le fameux *Calendrier* de l'église napolitaine, gravé sur deux longues plaques de marbre, qui a été retrouvé, en 1742, dans une restauration de l'église San Giovanni Maggiore, où les deux morceaux étaient noyés dans la construction.

La décoration sculptée sur les deux plaques, au revers des inscriptions, était identique :

1. CATTANEO, p. 171, fig. 93 *b*; cf., à la page suivante, la fig. 93 C.

2. CATTANEO, *ouvr. cité;* FROTHINGHAM, *American Journal of archæology*, X, 1895, p. 182 et suiv.; L. COURAJOD, *Leçons professées à l'Ecole du Louvre*, et publiées par MM. André Michel et H. Lemonnier, Paris, 1899, t. I, *les Origines;* Cf. A. MARIGNAN, *Un historien de l'Art français, Louis Courajod*, Paris, 1899, ch. IV, p. 73-87.

des rinceaux d'un relief très ferme, des chevaux ailés, des lions ailés et des griffons, tous d'un modelé très accentué et de l'allure la plus fière (*fig.* 16). Sur l'une des plaques, les animaux étaient représentés en marche; sur l'autre, ils étaient représentés courant et à demi cabrés[1] (*fig.* 17). Lorsqu'on a transporté, au XVIIIe siècle, les marbres de San Giovanni dans la chapelle privée de l'archevêque de Naples, on les a sciés sur leur épaisse tranche, de manière à pouvoir exposer à la fois les deux faces, celle où était gravé le texte et celle qui portait la décoration. Une moitié de la face sculptée de chacune des deux plaques a été laissée de côté et se trouve peut-être engagée dans la muraille. La plaque couverte d'animaux qui est exposée comprend deux moitiés rapprochées de chacune des plaques : sur l'une des moitiés, les animaux marchent, sur l'autre, ils courent. La longueur totale de la plaque ainsi reconstituée est de 5m,50 (*fig.* 12).



Fig. 16. — Détail des reliefs sculptés sur l'un des marbres du IXe siècle conservés dans la chapelle de l'archevêché de Naples.

Les deux érudits napolitains, qui, lors de la découverte du *Calendrier*, en ont longuement étudié le texte, s'accordent pour en placer la rédaction vers le milieu du IXe siècle[2]. Peut-on admettre que l'on ait repris, pour y graver le *Calendrier*, des plaques sculptées antérieurement? Pour quel usage aurait-on décoré ces magnifiques morceaux de marbre? En aurait-on fait des montants de porte? Il est clair que la décoration était destinée à être placée horizontalement. Pour décorer des portes avec ces plaques, il eût fallu en faire des linteaux; et comment un linteau de plus de 5 mètres de portée eût-il soutenu la pesée d'un mur?

Si les sculptures ne peuvent être antérieures au *Calendrier* gravé, il reste qu'elles en soient contemporaines. Et c'est ce que l'on admettra sans peine, pour peu que l'on compare le travail du ciseau sur les feuillages des rinceaux et sur les chapiteaux des colonnettes qui séparent les mois du *Calendrier*.

Dès lors, où aura-t-on pu placer, dans l'église San Giovanni, ce *Calendrier* décoré sur ses deux faces et qu'on ne pouvait adosser à un mur, sans masquer les sculptures ou les inscriptions? Je ne vois qu'une hypothèse, c'est que ces deux longues plaques, disposées bout à bout, et peut-être séparées par un étroit intervalle, aient formé, en travers de la nef, l'architrave d'un iconostase, dont il resterait à trouver ou à imaginer les supports. Or, dans un des bas côtés de l'église San Giovanni, il existe encore une plaque de marbre, couverte de

1. Cf. Mazzocchi, *In vetus marmoreum Sanctæ Neapolitanæ Ecclesiæ Kalendarium commentarius*, Naples, 1744-45; — Sabbatini, *Il vetusto Calendario Napoletano*, Naples, 1744-1768.

2. Cf. Mazzocchi, ouv. cité, I, p. XVIII et suiv. : *Diatriba de aetate hujus marmorei Kalendarii.* L'auteur démontre que le Calendrier ne peut être ni antérieur à 840, ni postérieur à 850.

rinceaux et d'animaux, identiques, pour le dessin et le relief, à la décoration du *Calendrier*, mais exécutés à plus grande échelle. Au milieu du décor compliqué se détachent deux animaux de grande taille, un cerf et un cheval ailé, qui se regardent dans une fière attitude (*fig.* 18). Cette nouvelle plaque est la partie médiane d'une sorte de *transenna* : au milieu

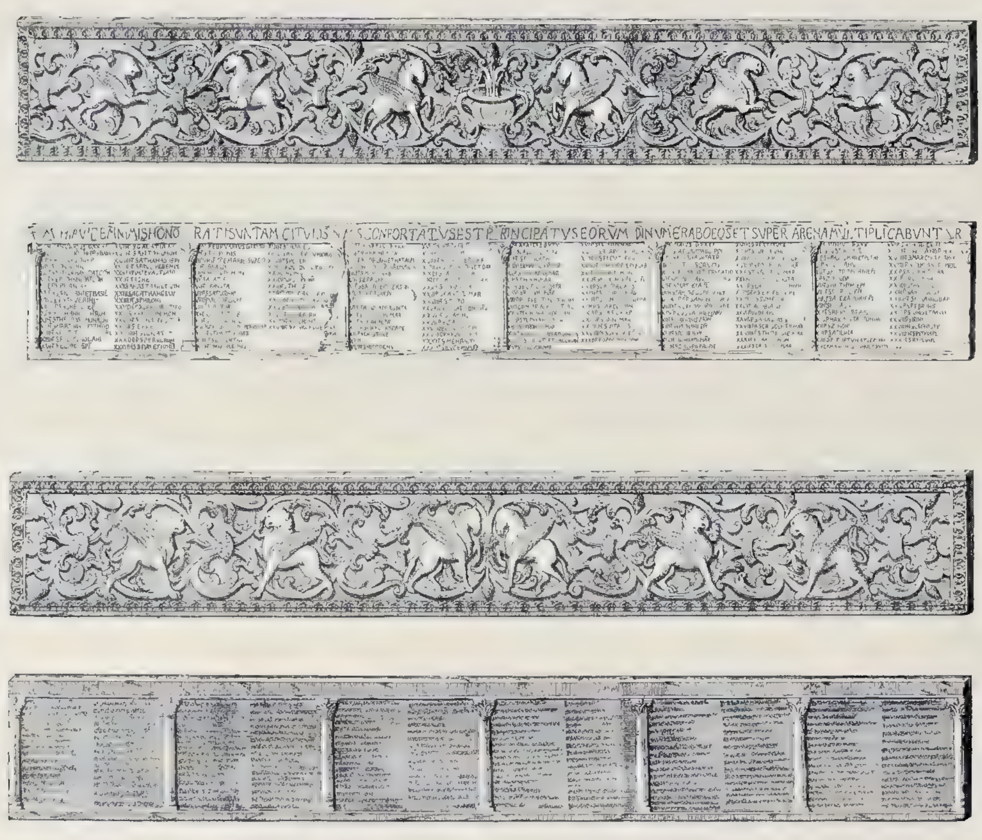


Fig. 17. — Grandes plaques de marbre sculpté, portant, sur une face, des rinceaux et des figures d'animaux ailés, et, sur l'autre, un calendrier de l'Église napolitaine, rédigé vers 850. État des deux plaques après leur découverte, en 1742, d'après les gravures publiées par Mazzocchi.

des rinceaux se détachent deux colonnettes auxquelles deux autres faisaient pendant. Supposons que le parapet, qui, dans l'état actuel, a $0^{m},76$ de haut, ait eu seulement quelques centimètres de plus ; prolongeons au-dessus de ce parapet les quatre colonnettes, et nous n'aurons qu'à poser sur leurs chapiteaux une des plaques du *Calendrier* pour obtenir une partie de l'iconostase que nous cherchions à reconstituer.

Quoi qu'il en soit de l'arrangement primitif de ces trois plaques, leur décoration sculptée suffit à retenir l'attention. Le relief accusé, le modelé musculeux des corps de lions ailés,

la tête puissante du grand cerf, l'ampleur des volutes, laissent bien loin les pauvres découpures de la *transenna* de Sant' Aspreno. Faut-il, d'autre part, démontrer par le menu que cette sculpture savante n'est pas une imitation directe de quelque modèle romain? Le feuillage même n'est pas l'acanthe classique: si l'on voulait retrouver ces fortes tiges creusées de gravures profondes, ces pousses de feuilles maigres et pointues, ces nœuds robustes, il faudrait chercher, non à Rome, mais à Athènes, ou à Alexandrie, ou en Asie Mineure, sur quelque frise ionique, descendante dégénérée de celle de l'Erechteion. Nous pouvons noter ici un de ces



Fig. 18. — Fragment d'une transenna du ixe siècle, très richement sculpté, dans l'église San Giovanni Maggiore, à Naples.

éléments grecs qui ont passé directement dans l'art byzantin, sans l'intermédiaire de l'art gréco-romain[1]. Quant aux animaux, ce sont les bêtes fantastiques des légendes et des étoffes orientales. Sur une tenture de soie, exactement contemporaine du *Calendrier* de Naples, et qui fut donnée par un pape à une église romaine, on voyait, comme sur le parapet de San Giovanni Maggiore, un cheval blanc ailé[2]. Les griffons qui se cabrent parmi les volutes sont pareils, même pour le relief et le travail de ciseau, à ceux qui, sur un marbre grec du xe siècle, encastré dans une paroi extérieure de Saint-Marc de Venise, emportent au ciel Alexandre le Grand dans son char magique[3].

1. A. Riegl, *Stilfragen*, Berlin, 1893, p. xvi.

2. « Vestem olosericam rubeam unam, cum caballo albo habente alas » (au temps du pape Sergius II, 844-847) : *Liber Pontificalis*, éd. Duchesne, II, p. 96.

3. Didron, *Annales archeologiques*, XXV, p. 141.

Les trois plaques sculptées qui viennent de sortir de l'obscurité, où on les avait laissées depuis la découverte du *Calendrier* du IXe siècle, ne sont pas des œuvres uniques dans le duché de Naples et dans les duchés voisins. Le petit musée de Sorrente possède, avec des montants de *transenna* tout pareils à ceux de Cimitile, une importante série de plaques rectangulaires ou carrées, décorées d'aigles aux ailes éployées et d'animaux affrontés, griffons ou basilics. Deux chevaux ailés boivent à une fontaine, parmi de hautes tiges terminées par des fleurons (*fig.* 19); deux oiseaux fabuleux se regardent, des deux côtés d'un tronc fleuri qui rappelle les arbres mystérieux des sculptures assyriennes (*fig.* 23)[1]. Près d'Amalfi, qui, en 839, devint, comme Sorrente, un duché libre, uni à celui de Naples par de simples liens de voisinage, on trouve, dans une église d'Atrani, une plaque de marbre, ornée de paons aussi farouches que des aigles, et qui, tout en faisant la roue, tiennent des proies dans leurs serres. Cette plaque rappelle, par le style, les *transennæ* de Sorrente, et, par le sujet, celles de Saint-Marc de Venise, avec des paons aux plumes éployées (*fig.* 20). A Cimitile même, une plaque de *transenna*, ornée de deux griffons affrontés[2], et qu'on peut attribuer au IXe siècle, s'est conservée, à côté des fragments sommairement décorés du siècle précédent.

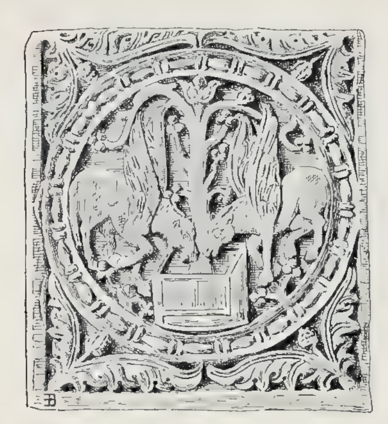


FIG. 19. — DEUX HIPPOGRIFFES AFFRONTÉS, MARBRE DU IXe SIÈCLE, AU MUSÉE DE SORRENTE.

A Naples et dans les villes voisines, deux décors différents semblent se succéder, sur les *transennæ* sculptées des basiliques, entre le VIIe et le Xe siècle. Le décor où les végétaux ne sont pas plus vivants que les entrelacs, et où les animaux sont réduits à de pauvres silhouettes, fait place à un décor végétal exubérant et à un décor animal riche de relief et de vie. Il semble que renaissent, dans les marbres des sanctuaires, les animaux et les feuillages, qui se modelaient dans l'ivoire profondément refouillé de la chaire de Maximien, l'évêque de Ravenne contemporain de Justinien. Seulement les lions et les chevaux, debout ou



FIG. 20. — TRANSENNA DU IXe SIÈCLE DANS L'ÉGLISE SAN SALVATORE, A ATRANI, PRÈS AMALFI.

1. Une gravure médiocre d'une plaque analogue dans SCHULZ, II, p. 227. Plusieurs des marbres de Sorrente ont été reproduits dans le magnifique album in-fo publié pour le centenaire du Tasse, sous le titre : *Sorrento et Tasso*, Naples, 1895, pl. XXVI et XXVII.

2. ROHAULT DE FLEURY, *la Messe*, III, pl. CCLVI.

cabrés dans des attitudes symétriques, ont pris des ailes de griffons. Les animaux gréco-romains ont fait place à des animaux gréco-persans[1].

Les fiers hippogriffes et les oiseaux puissants des marbres napolitains du IXe et du Xe siècle n'ont point peuplé les églises de Ravenne et de Rome. Dans la ville où le Pape avait supplanté le représentant du *basileus*, la décoration orientale ne se renouvela pas, et les médiocres motifs du VIIe et du VIIIe siècle se reproduisirent jusqu'au XIe. Il en est de même dans l'ancienne capitale de l'Exarchat, sous la domination lombarde. Pour trouver en Italie des œuvres d'une composition aussi riche et d'un style aussi ferme que les dernières *transennæ* de Naples ou de Sorrente, il faut chercher parmi les parapets sculptés pour Saint-Marc de Venise, au temps du doge Pietro Orseolo Ier, et, pour la cathédrale de Torcello, au temps du doge Pietro II[2]. Les plaques vénitiennes les plus riches sont postérieures d'un ou deux siècles aux trois plaques monumentales de San Giovanni de Naples.



Fig. 21. — Grand chapiteau provenant de l'église Sant' Andrea. — Musée de Brindisi.

Le groupement des animaux ailés, opposés deux à deux, comme on les voit sur les étoffes de soie persanes ou byzantines, fut reproduit même en pays lombard : les figurines qui couvrent les archivoltes et les *transennæ* du baptistère de Cividale, en Frioul, sont disposées comme les oiseaux et les griffons des marbres de Sorrente. Mais, sous le ciseau maladroit du marbrier barbare, les bêtes orientales se sont aplaties comme des baudruches dégonflées. C'est par hasard qu'on rencontre dans les villes du Nord de l'Italie quelque fragment digne d'être rapproché des sculptures napolitaines, comme le paon qui étale sa queue opulente sur un fragment d'ambon, conservé à Brescia, où peut-être il aura été apporté de Venise[3].



Fig. 22. — Fragment d'un grand chapiteau provenant de l'église Sant' Andrea. — Musée de Brindisi.

En Grèce, la petite Métropole d'Athènes, tout incrustée de marbres chrétiens, qui en font un musée unique de la sculpture byzantine antérieure

1. Le cheval ailé, comme le griffon, est figuré sur les monuments de Ninive : c'est l'un de ces monstres que les artistes persans de la dynastie sassanide ont connu d'après les originaux assyriens, et non d'après les traditions grecques. Aux animaux, dont les premiers artistes grecs avaient copié les silhouettes d'après des coffrets ou des tapis venus d'outre-mer, l'imagination hellénique avait prêté des légendes lumineuses qui en faisaient les compagnons des dieux. Mais les sculpteurs byzantins, qui ont représenté des chevaux ailés, sur des plaques de chancel, ne songeaient point à Pégase, pas plus que l'imagier occidental, qui taillait une manicore, ne se souvenait des harpies : l'Orient leur avait directement transmis ses vieilles créations, dont le sens primitif était perdu depuis de longs siècles.

2. Cattaneo, p. 306-308, fig. 163 à 165.

3. Cattaneo, p. 138, fig. 66.

au x[e] siècle, contient, dans sa façade, des fragments de *transenna*, avec des oiseaux, des griffons et des sphinx affrontés, semblables, pour le dessin et pour le relief, aux sculptures de Sorrente[1]. Le décor animal, composé de motifs sassanides, qui, vers le IX[e] siècle, remplaça à Naples le décor géométrique, a donc été, comme ce dernier, employé dans la sculpture chrétienne d'Orient. En pays byzantin, les animaux et les oiseaux furent même adaptés par les marbriers à des décorations plus compliquées que les reliefs sculptés dans les plaques des clôtures de chœur. On en trouvera la preuve, non point dans la Grèce propre, mais, de nouveau, dans une ville apulienne, à Brindisi, qui, si elle n'appartint pas à l'Empire d'Orient avant le x[e] siècle, resta ouverte aux influences orientales. Les grands chapiteaux de marbre grec qui gisent à terre, tout mutilés, dans le baptistère ancien transformé en musée, et qui proviennent d'une église détruite, Sant' Andrea[2], sont ornés de rameaux de vigne entrelacés[3], de grappes, d'oiseaux affrontés, de quadrupèdes adossés (*fig.* 12 et 22) : il y a une parenté lointaine entre cette décoration touffue et celle du magnifique parapet de San Giovanni Maggiore, à Naples.

Les deux chapiteaux de Brindisi attestent, comme les marbres de la Métropole d'Athènes, l'existence d'un art décoratif, né en Orient, et qui a été aussi riche en figurines animales que l'art « roman » de l'Occident. Cet art a donné, sans doute, plus d'un modèle aux sculpteurs des vieilles abbatiales de France et d'Allemagne. Dans les pays de l'Orient chrétien, où il s'est développé, avant de passer la mer, il n'a laissé que des fragments rares et médiocres. Les chefs-d'œuvre de la sculpture byzantine, à décor animal, où l'on voit des monstres persans animés par une puissance de relief qui rappelle l'ancien art grec, sont groupés sur les bords de la baie de Naples et dans les îles de la lagune de Venise.

1. Ces sculptures, dont Cattaneo a donné une esquisse (p. 77, fig. 19), ont été reproduites, d'après des photographies, par M. Rivoira (*le Origini dell' Archit. Lombarda*, Rome, 1901, p. 203-206, fig. 278-281). L'auteur de ce dernier ouvrage suppose, sans aucune raison, que ces bizarres sculptures sont antiques et proviennent d'un temple de Sérapis, élevé dans Athènes.

2. V. di Meo, *Annali critico-diplomatici*, ann. 1056, n° 8; 1091, n° 2; 1108, n° 2).

3. Le tracé de l'entrelacs compliqué qui se noue sur la corbeille du chapiteau de Brindisi est presque identique à celui de la rosace sculptée à plusieurs exemplaires sur des plaques de *transenna* conservées dans l'Italie centrale (Santa Maria Trastevere, à Rome, Sant' Elia, près Nepi, etc.).



Fig. 23. — Deux basilics affrontés, marbre du IX[e] siècle, au musée de Sorrente.

CHAPITRE IV

L'ART DANS LES PRINCIPAUTÉS LOMBARDES DE L'ITALIE DU SUD

Les fondations des princes et des nobles lombards. Les tombeaux ; sarcophage de Calvi. — Les églises : Sainte-Sophie de Bénévent ; la basilique funéraire de Prata. — Les sculptures décoratives de Capoue ; une *transenna* de Cimitile ; fragments retrouvés dans les Abruzzes.

Quand on a parcouru le duché de Naples, la Calabre et les ports isolés, Otrante ou Gallipoli, qui restèrent, depuis le temps de Justinien, autant d'enclaves de l'Empire d'Orient en pays étranger, les provinces où l'on pénètre appartiennent aux Lombards. Lorsque, à la chute du royaume lombard de Pavie, le duché de Bénévent fut érigé en une principauté, qui devint un véritable royaume lombard du Sud, l'aristocratie militaire et religieuse de l'Italie méridionale presque entière se trouva composée de Germains.

Les Lombards, princes, gastaldes ou évêques, ont rivalisé de magnificence, dans la construction et la décoration des églises, avec les ducs et les évêques de Naples. Quand Sicon eut remporté, devant Naples, une victoire sur les « Romains menteurs », il leur prit, dans les catacombes, le corps de saint Janvier, qu'il rapporta à Bénévent, et remplit d'or et d'argent la cathédrale transformée en reliquaire du saint napolitain[1]. L'évêque lombard Radipert dédia dans l'église de Sinuessa un autel d'argent à saint Rufin (évêque de Capoue), et fit bâtir plusieurs églises dans l'enceinte de *Castrum Volturni*[2], ville forte qui défendait contre les pirates l'embouchure du Volturne, et dont il ne reste pas une pierre, au milieu des lagunes désertes. Les Lombards ont surtout contribué, par leurs dotations, à la prospérité et à la puissance de l'ordre bénédictin. Deux des monastères les plus riches d'Italie furent Sainte-Sophie et Saint-Pierre de Bénévent.

Les hommes qui commandaient et qui payaient de tels ouvrages ont-ils favorisé un art distinct de l'art byzantin, qui régnait à Naples ? Peut-on discerner dans les

1. Voir l'épitaphe de Sicon :

Obsidione quatit Romanas sæpe catervas
Urbis Parthenope falsidicosque viros...
Abstulit inde etiam Beneventi in sede locatum
Januarium quondam fortis athleta dehinc,
Cujus templa repleret argento auroque devoto ;
His dedit ut jaceat corpus inane locis.

(C. Peregrinus, *Historia principum longob.*, Naples, 1643, in-4°, p. 240.)

2. Voir l'épitaphe de l'évêque Radipert autrefois conservée dans la cathédrale de Carinola. Cf. Monachus, *Sanctuarium Capuanum*, p. 79 ; Schulz, II, p. 151-152 ; — et la dissertation de Mazzocchi, *In vetus Ecc. Neap. Nalend.*, I, p. 46 et 47.

monuments lombards de l'Italie méridionale quelque trace d'une influence barbare et germanique. On n'a point retrouvé dans le Sud de l'Italie de vastes nécropoles, comme celles du Frioul, ou des trésors, comme celui d'Ascoli, qui ont livré des suites d'objets en or, travaillés au repoussé, ou incrustés de cabochons et de grenats. L'industrie « nationale » des Lombards de Bénévent n'est représentée que par quelques-unes de ces croix, découpées dans des lamelles d'or, que l'on posait sur les cadavres, et qui ont été recueillies en abondance dans l'Italie septentrionale. Encore ces minces trouvailles ont-elles été dispersées dans des collections lointaines[1], sans qu'une pièce en soit restée à Bénévent ou à Naples.

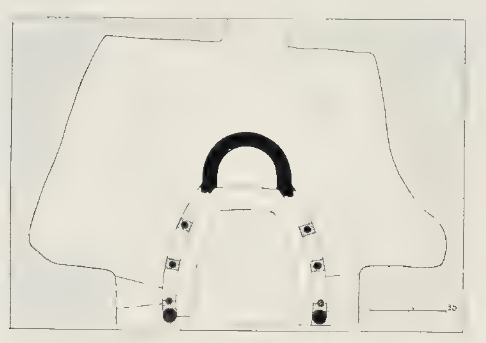


FIG. 24. PLAN DE LA GROTTE ET DE LA BASILIQUE FUNÉRAIRE DE PRATA, PRÈS AVELLINO (VIIe-Xe SIÈCLES).

Quant aux monuments officiels, c'est à peine s'il reste, dans les annales des chroniqueurs, quelques mentions du palais bâti à Bénévent par Arechis Ier et du palais de Salerne, où Arechis II fit inscrire des vers de Paul Diacre. Les sarcophages des princes, qui s'accumulèrent dans les parvis des cathédrales de Bénévent, de Salerne et de Capoue, ont été détruits jusqu'au dernier. On peut voir seulement, encastrées dans la façade de la cathédrale de Bénévent, les inscriptions solennelles qui, sans doute, étaient placées aux murs de l'ancien atrium, au-dessus de chaque tombeau. Ces vers durs et sonores, dont quelques-uns seront copiés par les clercs qui voudront honorer les conquérants normands[2], laissent une impression de force et d'orgueil barbare, à laquelle, sans doute, la vue des sarcophages n'aurait rien ajouté. Le seul tombeau de l'époque lombarde qui soit conservé, dans la façade de l'ancienne cathédrale de Calvi, non loin de Capoue, est une imitation grossière d'un sarcophage romain : deux monstres marins soutiennent le médaillon d'une dame en costume byzantin[3]. Le sculpteur, qui s'est gauchement essayé à copier ici un mauvais marbre antique, était plus accoutumé à tailler sur ses plaques des rubans et des nattes que des figures humaines ; il a cédé à l'habitude, en traçant au bord du sarcophage un entrelacs natté (*fig.* 28).

Parmi les églises qui furent élevées du VIIIe au XIe siècle, dans les provinces lombardes

1. Par exemple dans la collection Morbio. — Cf. B^on DE BAYE, *Etudes archéologiques; Industrie longobarde*, Paris, 1888, p. 91.

2. Epitaphe d'Arechis Ier :

Apulus et Calaber, Vulgar, Campanus et Afer,
Quosque Siler potat Romulusque Tybris
Quique bibunt Ararim te flent, Istrumque Padumque.
(PEREGRINUS, p. 236.)

Le premier vers est le modèle de celui qui fut gravé, dit-on, sur l'épée du comte Roger :

Apulus et Calaber, Siculus mihi servit et Afer.

Les Bulgares dont il est ici question sont ceux qui s'établirent au VIIe siècle dans le comté de Molise.

3. Une gravure médiocre dans SCHULZ, II, p. 153.

de l'Italie méridionale, deux seulement ont gardé leur plan primitif. L'une est le monument dont les annalistes ont parlé avec le plus d'admiration. « Arechis, dit Erchempert, fonda, dans l'enceinte de Bénévent, un temple très riche et très beau, qu'il appela d'un nom grec *Haghia Sophia*, c'est-à-dire la sainte Sagesse du Verbe. » L'édifice, qui s'élevait à côté du palais, fut consacré en 760. Il dut être en grande partie reconstruit après le tremblement de terre de 1688; mais, si les voûtes sont modernes, la disposition des colonnes marque encore la hardiesse du dessein qu'avait conçu le fondateur et la maladresse de l'architecte qui le réalisa. Le nom seul de l'édifice était un programme : le prince lombard entendait rivaliser avec le souvenir de Justinien[1]. Et, en effet, on lui a bâti une église à coupole. Mais l'auteur des plans, ignorant des dispositions de la grande église de Byzance, ou incapable d'établir des pendentifs, s'est contenté d'élever sur deux files circulaires de colonnes antiques, surmontées de chapiteaux corinthiens[2], une rotonde plus petite et plus gauche que le baptistère de Nocera.

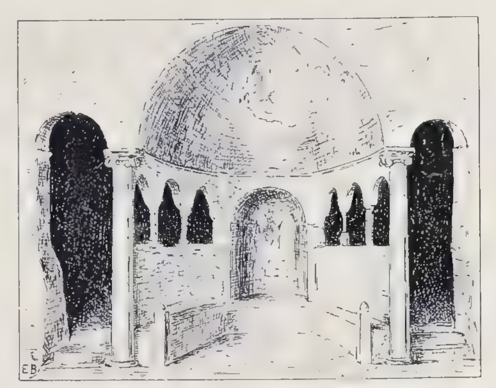


FIG. 25. — ABSIDE DE LA BASILIQUE FUNÉRAIRE DE PRATA, PRÈS AVELLINO (VIIe-Xe SIÈCLES).

A la période obscure de la domination lombarde semble appartenir encore la basilique funéraire récemment retrouvée à un kilomètre de Prata, non loin d'Avellino[3]. Il n'en reste plus que le chevet, à l'entrée d'une grotte encombrée d'ossements (*fig.* 24). Les trois arcades, dont deux s'ouvrent directement sur la nuit de la caverne, rappelleront l'abside ajourée de la basilique de Paulin, dont la triple baie donnait accès à la « confession » de saint Félix. Mais, dans la basilique de Prata, l'arcade centrale n'est que l'entrée d'un sanctuaire, autour duquel les parois de la grotte forment comme un déambulatoire (*fig.* 25). C'est une construction de plan elliptique, couverte d'une voûte en cul-de-four, sur laquelle un artiste local du XVe siècle a peint le Rédempteur dans une auréole portée par deux anges. A mi-hauteur des parois latérales sont pratiquées des arcades séparées par des tronçons de colonnes en marbres divers. Au fond du sanctuaire s'ouvre enfin, comme une abside secondaire, une simple niche décorée d'une fresque du XIe siècle, la Vierge en orante, debout entre deux anges en adoration. Toute cette construction est une combinaison

1. « Arechis igitur princeps illustris, perfecta jam sancte Sophie basilica, quam ad exemplar illius condidit Justiniani... » (*M. G. H.*, *Script. rer. long. et ital.*, éd. Waitz, p. 577.)

2. SCHULZ, II, p. 328, atlas, pl. XLIII, n° V; — MEOMARTINI, *i Monumenti di Benevento*, 1895, p. 365-372. L'église Sainte-Sophie a une ancienne porte en marbre, dont le tympan semi-circulaire est orné d'un bas-relief et d'un écusson en mosaïque. Les figures sculptées sont le Christ, un donateur à genoux et un saint debout. M. Meomartini a soutenu, tout récemment encore, que la porte remontait à l'époque lombarde : le personnage représenté à genoux serait Arechis en personne, accompagné de son patron, saint Mercure. Mais il est aisé de voir que le bas-relief, si grossier qu'il soit, n'est pas antérieur au commencement du XIVe siècle.

3. Décrite pour la première fois par Mgr TAGLIALATELA : *Arch. stor. per le prov. nap.*, III, 1878, p. 132-154.

bizarre et unique d'une abside ajourée avec une abside pleine et décorée de peintures. On ne peut la comparer à aucun édifice connu, parce qu'elle ne ressemble à aucun. Seuls les chapiteaux des colonnettes, striés de gravures grossières, permettent de placer entre le VIIe et le Xe siècle l'édifice, dont la disposition, à l'entrée d'un lieu de sépulture, est un héritage direct des premiers âges chrétiens.

Quelques chapiteaux mutilés du VIIIe siècle, qui ont été replacés, au XIIe, sur les colonnettes du gracieux cloître élevé à côté de Sainte-Sophie, sont de médiocres imitations du corinthien ; dans la vaste crypte de la cathédrale d'Alife [1], on distingue, à côté de chapiteaux antiques, deux chapiteaux antérieurs au XIe siècle, et qui sont des imitations de l'ionique (*fig.* 26). Des fragments du IXe siècle, plus nombreux et plus caractéristiques, existent encore à Capoue, dans la capitale de la seconde principauté lombarde du sud.



Fig. 26. — Chapiteau de la crypte de la cathédrale d'Alife.

Après les descriptions de Cattaneo, accompagnées d'excellents dessins [2], quelques mots suffisent pour analyser les chapiteaux et les fragments de plaques sculptées qui sont les monuments les plus remarquables d'une courte période où la jeune cité fut puissante et brillante. Les chapiteaux du porche de l'église San Michele in Corte, qui sont encore à leur place primitive, et les chapiteaux du palais Fieramosca, qui ont été pris, au XVe siècle, dans quelque église abandonnée, ne reproduisent pas l'acanthe corinthienne. Les uns ont pour feuillage des tiges de fougère, les autres des branches de laurier, raidies et stylisées. Le grand chapiteau en forme de tailloir ou de tronc de pyramide qui se trouve dans la crypte de San Michele est orné de simples volutes, pareilles à celles de la *transenna* d'Otrante. La plinthe de colonne en marbre, qui sert aujourd'hui de bénitier dans l'église de Sant' Angelo in Formis [3], porte un décor d'acanthe épineuse, de laurier, de pampres et d'oiseaux, qui rappelle, par le relief très ferme comme par l'élégance des enroulements, les *transennæ* de Torcello. Dans tous les ouvrages destinés à une capitale lombarde, on chercherait en vain un souvenir de la joaillerie barbare, de la gravure géométrique et des entrelacs irréguliers. D'ailleurs, un bas-relief du musée de Capoue, qui est contemporain de toutes ces sculptures décoratives, peut indiquer, à lui seul, d'où venaient les modèles que, sans doute, des Italiens de Campanie copièrent plus

1. Plan dans Schulz, II, p. 159.

2. Cattaneo, p. 147-149. La série des sculptures de Capoue a été publiée presque entièrement par Cattaneo, qui en attribue plusieurs morceaux au VIIIe siècle. Pour admettre cette date, il faudrait supposer que les morceaux en question, qui, — pour la plupart, ont été recueillis dans la ville et transportés au Musée Campanien, — aient été apportés autrefois des ruines de l'ancienne Capoue. On sait, en effet, que la ville romaine, qui avait été évangélisée par saint Priscus, fut incendiée par les Sarrasins, en 845, et dès lors abandonnée. Une nouvelle Capoue fut fondée à quelques milles de là, au bord du Volturne. Il est probable que les fragments du musée de Capoue ont été sculptés pour cette seconde ville, et, par suite, qu'ils ne sont pas antérieurs à la seconde moitié du IXe siècle.

3. Croquis dans l'*Atlas* de Schulz, sans indication d'origine, pl. LXI, 12.

ou moins librement, sur l'ordre des seigneurs et des évêques lombards : c'est un ange nimbé et ailé qui tient de la main droite un long sceptre[1]. Le corps est plat, les pieds et les mains courts et larges, le visage informe ; la chevelure, comme celle de la dame figurée sur le sarcophage de Calvi, a l'air d'une perruque ou d'un bonnet serré sur le front; bien que le travail soit d'un artisan local, le vêtement, orné de pierres précieuses, est la tunique et le manteau d'un archange byzantin.

En Campanie, un seul fragment de sculpture du VIIIe ou du IXe siècle, — une des plaques de *transenna* conservées à Cimitile et qui porte deux figures grossières du lion et du bœuf évangéliques affrontés au milieu de feuillages[2], — a quelque parenté avec les sculptures que, dans le Nord de l'Italie, on attribue à des ouvriers lombards, comme les parapets et les archivoltes du ciborium de Cividale en Frioul, élevé vers la fin du VIIIe siècle[3]. La plaque de Cimitile, qui n'est datée par aucune inscription[4], a été retaillée au XIIe siècle en forme d'archivolte, pour être employée, avec des archivoltes sculptées expressément, à la construction d'un ambon hexagonal[5].



Fig. 27. — Fragment d'un ambon antérieur au Xe siècle, à Città Sant' Angelo (Abruzzes).

Après avoir relevé, dans les principautés de Bénévent et de Capoue, les restes des monuments de la domination lombarde, on peut parcourir l'Italie méridionale, en remontant vers le nord; les très rares fragments du VIIIe ou du IXe siècle qu'on rencontrera dans les Abruzzes restent toujours ornés d'un décor végétal très sommaire, et d'entrelacs nattés. Les marbres réunis dans l'église à demi enterrée qui est l'ancienne cathédrale de Teramo[6], ceux qui ont été employés à former les montants et le tympan d'un portail latéral de l'église San Giovanni in Venere, enfin le curieux ambon, décoré d'entrelacs et de croix, qui est encastré dans le porche de l'église principale de Città Sant' Angelo (*fig.* 26), n'ont rien qui les distingue des fragments contemporains conservés à Rome ou à Ravenne. Ces pauvres sculptures, qui ont décoré des églises voisines du littoral italien de l'Adriatique, sont pareilles également aux sculptures exécutées sur le rivage opposé de la mer, dans les villes illyriennes. Toute cette industrie de marbriers est, dans les duchés de Bénévent et de Spolète, comme à Rome ou en Dalmatie, une imitation dégénérée d'un décor géométrique d'origine orientale.

1. La figurine a exactement 1 mètre de haut.
2. Rohault de Fleury, *la Messe*, III, pl. CLXXXIV.
3. Cattaneo, p. 77, fig. 36.
4. L'inscription VAM ACCIPERE, que Rohault de Fleury a reportée, par suite d'une confusion entre ses notes, sur la plaque qui vient d'être décrite, appartient à l'une des *transennæ* du Ve siècle (*Beatius est dare quam accipere*).
5. Voir la description de l'ambon donnée par Ambrosini : *Memorie storico-critiche del Cimiterio di Nola*, 1792, II, p. 435. Rohault de Fleury rattache, sans aucune raison, la plaque barbare, décorée du lion et du bœuf, à la décoration exécutée au temps de l'évêque Lupenus (V. plus haut). Un fragment, qui portait le nom de l'évêque (*Hoc opus Lupenus renovabit*), fut encastré dans le parapet de l'ambon du XIIe siècle : rien ne permet de supposer que l'autre fragment, découpé pour servir d'archivolte, ait fait auparavant partie du même ensemble.
6. F. Savini, *Santa Maria Aprutiensis ovvero l'antica cattedrale di Teramo*, Rome, 1898, in-8°, pl. V.

On chercherait en vain, dans l'intérieur des Abruzzes, des fragments pareils à ceux de Teramo, ou, dans les vallons perdus de la Molise, un morceau de sculpture qui rappelât les chapiteaux de Capoue. La région montagneuse de l'Italie méridionale, depuis le Gran Sasso jusqu'à l'Aspromonte, semble avoir été, à partir de la chute de l'Empire romain, fermée pour longtemps à l'art, sous ses formes les plus humbles. Seuls les établissements des Bénédictins sont devenus, dans les montagnes du Samnium et de la Terre de Labour, des centres d'activité artistique.

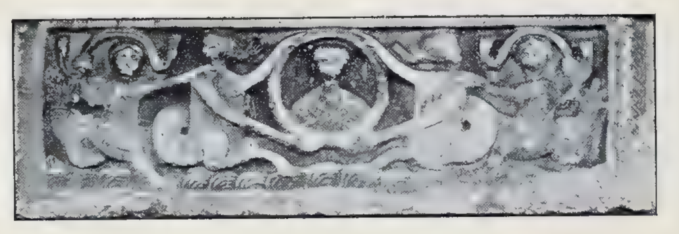


FIG. 28. — SARCOPHAGE D'UNE DAME LOMBARDE, ENCASTRÉ DANS LA FAÇADE DE LA CATHÉDRALE DE CALVI, PRÈS CAPOUE.

CHAPITRE V

LES COMMENCEMENTS DE L'ART BÉNÉDICTIN AU MONT-CASSIN ET DANS L'ABBAYE DU VOLTURNE

I. Les Bénédictins du Mont-Cassin réfugiés à Rome, après l'invasion lombarde. — Fondation du monastère de Saint-Vincent aux sources du Volturne; retour des moines au Mont-Cassin. — Prospérité des deux monastères. L'abbé Gisulf et l'abbé Josué; leurs constructions. — Basiliques; la *Madonna delle cinque Torri*, édifice de plan oriental.

II. — La peinture dans les deux grandes abbayes bénédictines de l'Italie méridionale. — La chapelle de Saint-Laurent, aux sources du Volturne, bâtie et décorée par l'abbé Epiphane (826-843). Description des peintures.

III. — Les fresques de la chapelle du Volturne comparées aux dernières peintures des catacombes romaines et aux miniatures byzantines des IXe et Xe siècles. Technique du coloris. Détails orientaux dans les attitudes, les costumes et l'iconographie des scènes. Deux motifs remarquables empruntés à l'art chrétien d'Orient : la figure allégorique de Jérusalem et le bain de l'Enfant Jésus. — Différences entre l'iconographie de la chapelle bénédictine et l'iconographie orientale : l'Enfant représenté dans le bain debout et bénissant; l'Ange de l'Annonciation; la Vierge-Reine.

IV. — Les trois motifs qui, dans la chapelle du Volturne, portent la marque d'un art étranger à l'Orient, se retrouvent exactement dans les mosaïques qui décoraient l'oratoire du pape Jean VII à Saint-Pierre de Rome (705). — Les motifs orientaux dans les mosaïques romaines du VIIe au IXe siècle. — Rome « byzantine ». — Le caractère composite et « gréco-latin » de l'art romain après le VIe siècle. Peintures de *Santa Maria Antiqua* et de l'église souterraine de Saint-Clément. Ressemblance étroite de ces peintures avec celles de la chapelle du Volturne.

V. — L'école bénédictine de peinture issue de l'école romaine. — Rapports des fresques du Volturne avec l'art carolingien. — L'art occidental du VIe au Xe siècle : son caractère oriental. — L'art de l'Italie méridionale depuis la fin de l'Empire romain jusqu'à la fin de la Querelle des Iconoclastes.

VI. — L'invasion sarrasine dans l'Italie du Sud. La ruine des grandes abbayes bénédictines; l'universelle « désolation ».

I

Saint Benoît mourut vers l'année 540. Quarante ans plus tard, la ruche laborieuse qui s'était établie sur le rocher où le patriarche dormait, côte à côte avec sa sœur Scholastique, fut dispersée avant d'avoir produit ses prémices. L'essaim, chassé par les Lombards, se réfugia à Rome [1] et y demeura près d'un siècle. Mais, tandis que le mont Cassin était encore abandonné, un nouveau monastère avait été fondé à peu de distance de la montagne sainte.

Les Bénédictins, toujours amis des beaux sites, où l'âme se croit plus proche du Créateur, présent dans le silence immobile des monts et dans la puissance féconde des eaux rapides, n'ont jamais choisi, pour prier et travailler en paix, lieu plus grave et plus noble que les sources du fleuve Volturne. Au pied d'une paroi calcaire, toute rousse et brûlée, des filets d'eau limpide et glacée sourdent par centaines, comme issus d'un immense

1. En 578, d'après A. di Meo *Annali critico diplomatici*, I, p. 89.

réservoir inaccessible, et aussitôt, parmi les pierres éparses, ils se réunissent en une nappe transparente. La masse du courant se met en marche à travers un large plateau, en couchant sous son poids les longues herbes vertes; et ce fleuve, à peine sorti du flanc de la montagne, garde sa majesté paisible et son grave murmure jusqu'au bord d'un précipice où il croule enfin en cascades tumultueuses. La gorge dans laquelle le fleuve redevient torrent est si profonde que, bien qu'un coude brusque de la vallée ramène les eaux bondissantes au long du plateau, on ne peut, du haut de celui-ci, les atteindre du regard. L'âpre défilé où le Volturne s'est engouffré forme comme un fossé devant la haute plaine que le cours supérieur du fleuve a parcourue tout d'abord. Deux monticules, détachés du massif d'où jaillissent les sources, gardent, l'un le petit lac paisible, l'autre le débouché des cascades[1]; limité ainsi entre la montagne, les deux acropoles et la gorge, le plateau, isolé et défendu de toutes parts, forme comme un vaste champ fertile et riant, dans un cirque de sommets austères.

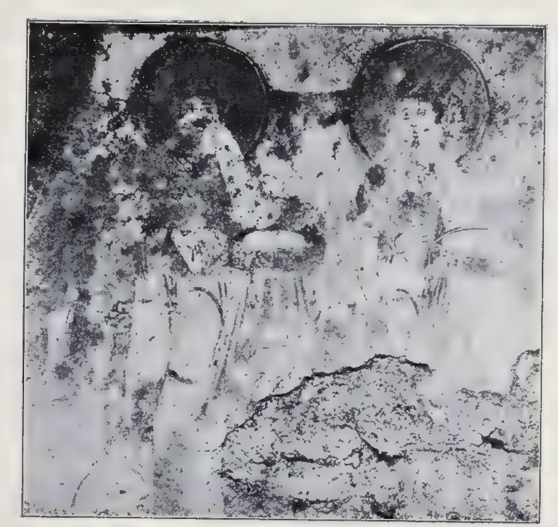
C'est au milieu de cette terrasse que fut fondé, dans les premières années du VIIIe siècle, le monastère bénédictin de « Saint-Vincent aux sources du Volturne ». Alors les deux rives du fleuve, entre les sources et les cascades, étaient, comme toutes les montagnes voisines, revêtues d'épaisses forêts, repaire de brigands et de bêtes fauves. Trois jeunes nobles de Bénévent, trois frères, qui avaient fui la capitale lombarde pour embrasser la vie monastique, vinrent s'établir dans ce lieu sauvage[2]. Leur ermitage grandit promptement, et peu à peu la forêt qui avait donné asile aux trois frères céda la place aux constructions. Il y avait treize ans que Paldo, l'un des trois fondateurs, avait été élu abbé du nouveau monastère, quand les Bénédictins de Rome revinrent au Mont-Cassin, où le tombeau du patriarche avait disparu sous les ruines[3]. Ce furent les moines de Saint-Vincent qui, de leurs richesses et de leurs mains, contribuèrent le plus efficacement au relèvement de la première abbaye. Les sources du Volturne n'étaient séparées de la vallée du Rapido, le cours d'eau qui passe au pied du mont Cassin, que par une étroite chaîne, facile à franchir avec les bêtes de somme. Aussi, pendant un siècle et demi, les deux monastères furent-ils en continuels rapports. Ils grandirent et prospérèrent parallèlement. Jusqu'au milieu du IXe siècle, une paix profonde régna autour des fils de saint Benoît : dans la vaste plaine où l'abbé du Mont-Cassin régnait, de Teano à Frosinone, et dans les pays du Samnium et de la *Marsica*, que les princes lombards avaient donnés à l'abbaye du Volturne, on voyait,

1. Ces deux forteresses naturelles, où les moines élevèrent des châteaux, portent aujourd'hui les villages — aux noms caractéristiques — de Rocchetta et de Castellone al Volturno.

2. *Vita SS. Paldonis, Tasonis et Tatonis* (éd. Waitz, *Mon. Germ. Hist.*, *Script. rer. long. et ital. sæc.*, VI-IX, p. 551).

3. Les moines de l'abbaye française de Fleury prétendirent avoir enlevé les corps de saint Benoît et de sainte Scholastique, après le passage des Lombards, et les avoir sauvés de nouveau, au XVIe siècle, de « la fureur des calvinistes ». De leur côté, les moines qui creusaient les fondations de la grande basilique de l'abbé Desiderius retrouvèrent en 1066, sur le mont Cassin, les reliques du patriarche et de sa sœur, avec celles de saint Carloman. Devant les récits opposés de cette translation et de cette invention, qu'il nous soit permis de répéter les prudentes paroles de Papenbrock, en son Commentaire : « Refugit animus tam densum controversiae hujus spinetum adire, quod horret vel e longe spectare. » (*AA. SS.*, *Mart.*, III, p. 297.)

dit un chroniqueur, peu de châteaux et de tours : « la région était couverte de fermes et d'églises[1] ». Un groupe d'édifices sacrés se forma au pied du mont Cassin, à quelque distance des ruines romaines, et devint le noyau d'une ville nouvelle, qui prit successivement les noms de saint Benoît et de l'évêque saint Germain. En même temps grandissait sur les deux rives du Volturne une ville monacale, qui, au milieu du IX[e] siècle, en vint à compter huit églises. Comme pour accentuer le parallélisme du progrès que suivait l'agrandissement et l'embellissement des monastères voisins, il advint que tous deux eurent ensemble deux abbés de naissance également illustre, qui l'un et l'autre tinrent la crosse pendant près de vingt ans, et s'occupèrent à l'envi de la construction et de la décoration de nouveaux édifices. Gisulf, de la famille princière de Bénévent, fut élu abbé du Mont-Cassin, en 797; Josué, proche parent de Louis, fils de Charlemagne, qui devint par la suite empereur, fut nommé abbé de Saint-Vincent, en 793. Ils moururent tous deux à quelques mois de distance, en 818[2]. Les noms de ces deux hommes marquent le point culminant de la première période de prospérité que l'Ordre bénédictin traversa, du commencement du VIII[e] siècle au milieu du IX[e], dans la Terre de Labour et le Samnium. Pendant ce temps, l'activité artistique des Bénédictins prit, dans les deux monastères voisins, un développement remarquable.


FIG. 29. — SAINTES EN COSTUME BYZANTIN PORTANT DES COURONNES. FRESQUE DU IX[e] SIÈCLE, DANS LA CHAPELLE SAINT-LAURENT AUX SOURCES DU VOLTURNE (A DU PLAN).

Les chroniqueurs du Mont-Cassin et de Saint-Vincent nous donnent des renseignements de quelque intérêt sur les deux grandes basiliques qui furent érigées en même temps au bord du Rapido et au bord du Volturne par les abbés Gisulf et Josué[3]. Plan et décoration étaient semblables dans les deux édifices. Les trois nefs étaient séparées, dans la basilique du Saint-Sauveur, au pied du Mont-Cassin, par deux files de douze colonnes monolithes surmontées de chapiteaux corinthiens, et, dans la basilique de Saint-Pierre, à Saint-Vincent, par deux files de seize colonnes analogues. De l'une et l'autre basilique nous pouvons

1. « Eo siquidem tempore rara in his regionibus castella habebantur, sed omnia villis et ecclesiis plena erant; nec erat formido aut metus bellorum, quoniam alta pace omnes gaudebant usque ad tempora Saracenorum. » (*Chron. Vult.*, MURATORI, *R. I. S.*, I, II, p. 370 E.)

2. UGHELLI, *Italia sacra*, VI, p. 378 C.

3. Voir LÉON D'OSTIE, *Chron. Casin.*, liv. I, ch. XVII; — le moine JEAN, *Chron. Vult.* (MURATORI, *R. I. S.*, I, II, p. 368 D).

nous former une image sommaire, d'après un dessin publié par Gattola, et qui représente l'intérieur de la basilique du Sauveur, telle qu'elle existait encore à la fin du XVIIe siècle [1]. Si l'on ajoute aux données de ce dessin celles qui ressortent du texte de Léon d'Ostie, les portiques élevés devant l'église, les chancels de marbre formant la clôture du chœur, la charpente de cyprès, le pavement de marbre, on croira voir la reproduction d'une basilique romaine, dans le genre de Saint-Clément.

Le type d'une église comme le Saint-Sauveur était en quelque sorte imposé aux moines par la tentation de mettre à profit les riches matériaux antiques, tout prêts parmi les ruines éparses dans la Terre de Labour et la Campanie. Casinum était une carrière ouverte pour les architectes du Mont-Cassin. De son côté, Josué, l'abbé de Saint-Vincent, envoya prendre, pour bâtir sa basilique, les pierres et les colonnes d'un temple romain, encore debout sur le territoire de Capoue. A ces belles colonnes monolithes, le plan basilical laissait le champ pour s'aligner.

Pourtant un édifice fondé, au pied du Mont-Cassin, dans les dernières années du VIIIe siècle, et tout bâti en matériaux romains, avec colonnes et chapiteaux antiques, offre un type entièrement différent de celui des basiliques latines. Il s'agit de l'église élevée par l'abbé Théodemar, le prédécesseur de Gisulf, en l'honneur de la Vierge. C'est aujourd'hui une ruine assez misérable, que le peuple appelle encore, par tradition, *la Madonna delle cinque Torri*. Dans l'enceinte des murs pauvrement crépis, les colonnes, en partie masquées par des piliers de soutien, sont encore debout ; il est facile de reconstruire en idée, sur le plan conservé, les lignes essentielles de l'élévation, qui nous est donnée par la gravure de Gattola [2] et surtout par la très exacte et très curieuse description de Léon d'Ostie [3]. Les *cinq tours*, dont le souvenir s'est conservé dans le peuple, et qui furent dès l'origine couvertes d'une simple charpente, étaient les rustiques imitations d'autant de coupoles, et l'édifice tout entier, avec son plan carré et ses trois absides, reproduit encore exactement les dispositions d'une église grecque. Seuls les procédés de construction ont été grossièrement simplifiés par un architecte qui ignorait l'art de suspendre une calotte hémisphérique sur un carré de quatre murs. L'existence de cette ruine prouve qu'au temps de l'abbé Théodemar les Bénédictins du Mont-Cassin avaient connu des modèles grecs. De même l'église de Saint-Benoît, que Gisulf alla relever au sommet de la montagne, reçut, dans les premières années du IXe siècle, des ornements d'une richesse tout orientale, plusieurs devants d'autel en argent et un tabernacle doré et rehaussé d'*émaux* [4]. Parmi les vases sacrés

1. GATTULA, *Historia abbatiæ casinensis*, t. I, pl. VI. Reproduit dans SCHULZ, II, fig. 78, p. 108.
2. GATTULA, *op. cit.* pl. VII. Reprod. par SCHULZ, II, p. 106-107, fig. 76 et 77.
3. « Cujus templi quadrifida fabrica in duodecim est columnis erecta... super quas turris altiora subjectis porticibus est levata aliis quattuor turribus per singulos angulos ejusdem porticus, circa eamdem turrim erectis. » (*Chron. Cas.*, liv. I, ch. XI.) On peut voir une restauration vraisemblable de l'église dans : ESSENWEIN, *Ausgänge der Klassischen Baukunst*, Darmstadt, 1886, p. 120-121, fig. 174-175 ; — HOLTZINGER, *Die Altchr. Architektur*, 3e éd., 1899.
4. « Super altare siquidem beati Benedicti argenteum ciborium statuit ; illudque auro simul ac smaltis partim exornans, cætera ejusdem ecclesiæ altaria tabulis argenteis induit. » *Chron. Cas.*, liv. I, ch. XVIII.)

et les objets du culte, il devait se trouver plus d'une pièce envoyée de Constantinople, comme la coupe d'argent doré qui fut volée en 843, avec la plus grande partie du trésor, par Siconolf, prince de Salerne[1]. A tout ce qui venait d'Orient, les disciples mêmes de saint Benoît semblent avoir prêté une sorte de prestige hiératique : le premier nom donné à la ville qui avait grandi au pied du Mont-Cassin, autour des églises bénédictines, fut un nom latin traduit en grec : l'abbé Berthaire, au lieu d'appeler la ville *Civitas Sancti Benedicti,* lui donna le nom savant et obscur d'*Eulogimenopolis.*

En remuant ainsi les rares souvenirs des premières générations de moines qui ont vécu au pied du Mont-Cassin et aux sources du Volturne, nous voyons se dégager un problème, qui n'est autre qu'un cas particulier de la « seconde question byzantine ». Où a pris son origine l'art qui a fleuri sous l'administration d'un Gisulf et d'un Josué ? Est-ce à Rome, où, si l'on en croit quelques-uns, les vieilles traditions de l'art des catacombes n'étaient pas encore éteintes? Est-ce dans l'art oriental, que l'expulsion des iconophiles répandait à travers l'Italie et l'Occident? Pour décider en un sens ou en l'autre, on ne peut se contenter de descriptions du XIe siècle, de dessins du XVIIe siècle et de colonnes empruntées à un monument romain; il serait nécessaire d'avoir des spécimens de l'art le plus riche en motifs, le plus fortement caractérisé dans son style, c'est-à-dire de la peinture.

II

Les chroniqueurs attestent qu'au VIIIe et au IXe siècle des séries de peintures furent exécutées dans les deux grands monastères. Mais, au Mont-Cassin, les scènes que l'abbé Pothon fit peindre, vers 775, dans l'église de Saint-Michel Archange, sont connues seulement par les vers que l'abbé composa pour servir de légendes; les fresques qui couvraient, d'après Léon d'Ostie, tout l'intérieur de la basilique du Saint-Sauveur, ont disparu dès la fin du IXe siècle. L'histoire des premiers peintres bénédictins d'Italie serait à jamais demeurée dans l'ombre, si, tout récemment, l'un des savants qui font le plus grand honneur à l'Ordre de Saint-Benoît, Mgr Piscicelli[2], n'avait découvert, dans le sol même du haut plateau où passe le Volturne, une série de fresques du IXe siècle, conservées comme par miracle.

1. « ... Item in anaglyphis baziam unam et scattonem unum Constantinopolitanum, utrumque argenteum et inauratum. » (*Chron. Cas.*, ch. XXVI.

2. Mgr Piscicelli a annoncé sa découverte dans une longue lettre adressée à Dom Tosti, et qui a été imprimée au Mont-Cassin une première fois, en 1885, et une seconde, en 1896, sous ce titre : *Pitture cristiane del nono secolo*, typog. du Mont-Cassin. On peut s'étonner que cette brochure (23 pages), qui donne une excellente description des fresques, accompagnée de quelques croquis sommaires, et qui indique exactement la date du précieux édicule, n'ait point attiré l'attention des savants italiens et soit restée inconnue des archéologues allemands.

Quand on arrive aujourd'hui sur l'emplacement de la vieille abbaye, à peine voit-on, sur la rive droite du fleuve, une église croulante, dont les murs sont pleins de fragments antiques, et dont l'intérieur est gris et nu comme une grange à blé. Sur la rive gauche, pas une construction ne se détache : seuls deux monticules à demi couverts d'arbustes sauvages font saillie, à quelques pas du courant, sur la monotonie des terres labourées. Mais si, après avoir passé un petit pont de vieilles pierres, jeté sur les eaux rapides, on atteint le plus voisin de ces deux monticules, on y remarquera, parmi les branches emmêlées, un informe trou, mal fermé par une porte grossière. On n'a qu'à pousser le battant et à descendre cinq marches de pierre usée : on se trouve alors dans une crypte, dont les parois sont encore presque entièrement couvertes de peintures.

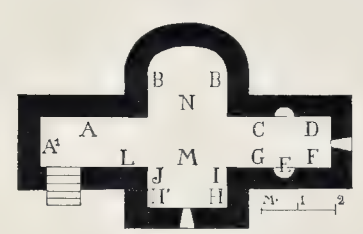


Fig. 30. — Plan de la chapelle Saint-Laurent, aux sources du Volturne.

Cette crypte est une chapelle à demi enterrée, en forme de croix grecque (*fig.* 30), bâtie en pierres à peine taillées et fortement agglutinées par d'épaisses couches de mortier. Elle est couverte de deux voûtes en berceau ; sur les courbes de pénétration des deux surfaces cylindriques, les arêtes ont été émoussées de manière à figurer au milieu de la chapelle une sorte de calotte lenticulaire.

Des peintures revêtent toute la surface des parois latérales et la concavité de la voûte, au-dessus du petit bras de la croix. En face de l'entrée (A), et aussi sur le mur de gauche (A^1), six figures de saintes sont debout, en costume de princesses grecques, séparées en deux groupes par un vase très haut, d'un galbe svelte et presque antique[1] (*fig.* 29). Les saintes s'acheminent processionnellement vers le centre de la chapelle, portant de grandes couronnes gemmées, qui reposent sur un pan de leur stola, recouvert par le voile transparent que fixe à leur front un étroit diadème. Puis, dans l'abside terminée par un réduit circulaire, cinq anges ou archanges (BB) sont debout, vêtus en patriciens de Byzance, avec des tuniques qui descendent à mi-jambes et un manteau fixé sur l'épaule droite. Ils tiennent un sceptre long et un globe[2].

Les scènes qui suivent sont deux représentations de martyres (*fig.* 31). Saint Laurent est nu, tout étendu sur le gril, où deux bourreaux le maintiennent par les pieds et les reins avec des fourches, tandis qu'un aide tient l'extrémité d'une longue corde serrée aux poignets du patient. A gauche, un empereur assis tend le bras pour donner un ordre : son manteau vole en l'air, comme tordu par un vent furieux. D'en haut un ange descend ou plutôt tombe vers le saint (C). Après le martyre de saint Laurent, voici celui de saint Étienne ; les deux scènes sont séparées par une niche basse creusée dans

1. Les figures des saintes se trouvaient encore à demi enterrées quand Mgr Piscicelli pénétra dans la chapelle : c'est ce qui explique l'erreur par laquelle il a cru voir dans cette procession de figures imberbes les vieillards de l'Apocalypse (p. 15).

2. Auprès de l'un des archanges on lit la légende : SCS RAPHAEL.

la paroi, et, au-dessus, par une colonne peinte qui monte jusqu'à la courbure de la voûte. De la seconde scène on distingue seulement deux hommes debout, en tuniques courtes (D) : ils jettent des pierres au saint, dont le corps a disparu derrière un petit mur, élevé, après coup, pour masquer une ancienne fenêtre.

La paroi qui fait face aux deux scènes de martyre est divisée de même en deux parties par une niche plus profonde et plus haute que la première, et dans laquelle on aperçoit trois figures debout, également imberbes (E). Au milieu, le Christ-Emmanuel, portant le nimbe crucifère, est debout sur un demi-globe de couleur rouge; il bénit à la grecque et tient de la main gauche un livre ouvert avec ces mots : EGO SVM DS ABRAHA. A la droite et à la gauche du Rédempteur sont debout saint Laurent (S. LAVRENTI) et saint Étienne, qui se ressemblent comme de jeunes frères; ils tiennent l'un et l'autre un livre à la main, et, au lieu de l'aube et de l'étole des diacres, ils portent, comme le Christ, une tunique et un ample manteau à l'antique. La composition peinte à gauche de la niche était l'apparition de l'ange aux saintes femmes, qui arrivent devant le tombeau; on ne distingue plus qu'une faible partie des figures et quelques lettres de l'inscription : SEPVLCRVM DOMINI (F). A droite de la niche est représentée la Crucifixion (G). Le Sauveur est imberbe et nu, avec un simple linge autour des reins; immédiatement au-dessus de son nimbe sont écrits les mots : IHS CHRISTVS REX IVDEORVM. Deux cercles, l'un rouge, l'autre jaune, rappellent les deux figures traditionnelles, le soleil et la lune. On lit, à gauche de la croix, la parole du quatrième Évangile : MVLIER ECCE FILIVS TVVS. La Vierge et saint Jean sont debout, dans des attitudes douloureuses : Marie lève vers la croix ses deux bras voilés de son manteau brun; le disciple appuie la joue sur son bras plié. Enfin, au pied de la croix, on voit agenouillé « l'abbé Épiphane, vêtu d'une aube blanche et d'une *casula* rouge. Il a un nimbe rectangulaire de couleur verte... Sous la figure de l'abbé on lit en grandes lettres blanches le nom : DOM EPYPHANIVS ABBAS[1] ». Entre le sépulcre et la Croix une femme est assise devant un édicule, le front ceint d'une grande couronne tourelée. On lit clairement devant cette figure les lettres : HIERSL. C'est Jérusalem qui contemple douloureusement le crucifix (*Pl.* III, *n*° 2)



Fig. 31. — Le martyre de saint Laurent et de saint Étienne. Fresque du IXe siècle, dans la chapelle Saint-Laurent aux sources du Volturne (CD du plan).

1. Mgr Piscicelli, p. 9.

En continuant le tour de la chapelle, on arrive à un retrait, profond d'un mètre à peine, qui forme le plus petit bras de la croix. La paroi du fond est divisée en deux parties par une fenêtre rectangulaire. A gauche de l'ouverture apparaît l'ange de l'Annonciation, vêtu de blanc (H). Soutenu par ses grandes ailes étendues et son vêtement qui vole, à peine semble-t-il poser à terre. Le messager tient dans la main gauche le long bâton des hérauts; de la main droite, il esquisse un geste de bénédiction. De l'autre côté de la fenêtre, la Vierge, vêtue en princesse, avec une petite couronne, s'est levée de son haut et large siège. Elle regarde de face, comme si elle craignait de tourner son regard vers l'ange : sa main droite est levée, en signe d'étonnement; sa main gauche tient un long fuseau (H', *Pl.* III, *n°* 1).



Fig. 32. — La nativité du Christ. Fresque du IXe siècle, dans la chapelle Saint-Laurent aux sources du Volturne (I du plan).

Deux autres scènes (I et J) représentent la Nativité en trois groupes distincts. Sur la paroi voisine de l'ange Gabriel, on voit la Vierge étendue sur un long matelas et tout enveloppée d'un ample voile sombre; près d'elle (à droite), saint Joseph, assis, la regarde attentivement, et, le doigt levé, il semble méditer le mystère (*fig.* 32). Sur la paroi qui fait face, on distingue, en haut, quelques traces de la crèche, avec l'Enfant au maillot. Plus bas, Jésus, déjà grand, est debout, entièrement nu, dans une grande vasque qui ressemble à un bénitier; deux femmes sont occupées à le laver (J, *fig.* 33) : l'une d'elles est la sage-femme de l'Évangile apocryphe (SALOME).



Fig. 33. — L'enfant Jésus lavé par les sages-femmes. Fresque du IXe siècle, dans la chapelle Saint-Laurent aux sources du Volturne (J du plan).

Une dernière peinture, de l'autre côté du retrait, où sont représentées l'Annonciation et la Nativité, fait pendant à la Crucifixion. On y voit, dans une grande auréole circulaire, la Vierge en costume royal, assise sur un trône. Elle porte à deux mains, sur ses genoux, une auréole elliptique dans laquelle Jésus est assis, tenant un *volumen* dans la main gauche, et bénissant à la grecque. A gauche de l'escabeau sur lequel s'appuie la Mère de Dieu, un moine en aube à larges manches est à genoux et se prosterne, pour prendre le pied de la Reine et le baiser. Ce moine, comme l'abbé, porte un nimbe rectangulaire (L, *fig.* 34).

La voûte qui couvre le petit bras de la croix est, comme les parois latérales de la chapelle, revêtue d'un enduit de stuc fin et poli, sur lequel deux grandes figures sont peintes. L'une (M) est un Christ à barbe brune, assis et bénissant. Plus loin, vers l'abside (en N), on remarque, dans une large auréole circulaire, une Vierge (SCA MAR*ia*), qui porte le

même costume que la Vierge de l'Annonciation, et fait de la main droite le même geste ; elle appuie la main gauche sur un livre où on lit : (*Ecce beatam*) ME DICENT. C'est, de toutes les figures, celle qui a le mieux conservé la fraîcheur de son coloris (*Pl.* III, *n°* 3).

Il est évident, à première vue, que les peintures que nous venons de passer en revue ont été exécutées d'un coup et par une seule main. De même, il suffit d'un coup d'œil pour apercevoir dans cette chapelle obscure des détails rares ou uniques dans la série des peintures italiennes du moyen âge. Le voyageur sent confusément qu'il est mis en présence d'un art ancien, dont les spécimens ont presque tous disparu. Mais il faut préciser : la date de ces peintures peut, comme l'a remarqué M[gr] Piscicelli, être fixée à vingt ans près. Le portrait de l'abbé Épiphane, dont le nom se trouve inscrit au pied du crucifix, est accompagné du nimbe rectangulaire, par lequel, à partir du VIII[e] siècle, on a distingué les vivants des saints auxquels ils rendaient hommage. Épiphane a été abbé de Saint-Vincent du Volturne depuis l'année 826 jusqu'à l'année 843. Il succédait à l'abbé Talaric, qui, continuant dignement les traditions de son prédécesseur Josué, avait bâti au bord du Volturne les deux églises du Saint-Sauveur et de Saint-Michel Archange. Épiphane, à son tour, éleva, dans deux îles voisines du fleuve, deux églises dédiées, l'une à la Vierge, l'autre à saint Laurent[1]. On a reconnu, dans la chapelle enfouie, les images de saint Laurent et de saint Étienne, debout aux deux côtés du Christ, et le martyre des deux saints diacres. Quant aux îles dont parle le chroniqueur, elles ne sont autres que les deux monticules, dont l'un porte encore l'édifice bâti par Épiphane. Autrefois ces îlots étaient entourés par le fleuve, plus largement épandu sur le plateau. Aucun doute n'est possible : on a retrouvé, au milieu des montagnes samnites, une suite presque intacte de fresques qui remontent à l'époque carolingienne.



FIG. 34. — UN DIACRE BÉNÉDICTIN PROSTERNÉ AUX PIEDS DE LA VIERGE REINE. FRESQUE DU IX[e] SIÈCLE, DANS LA CHAPELLE SAINT LAURENT AUX SOURCES DU VOLTURNE. — AU-DESSOUS DU GROUPE PRINCIPAL, FRESQUE DU X[e] SIÈCLE (L DU PLAN).

Un détail vient encore augmenter le prix de la découverte : le moine prosterné aux pieds de la Vierge, et qui, comme l'abbé Épiphane, était au nombre des vivants quand la chapelle fut décorée, paraît être l'auteur même des peintures. Pourquoi, en effet, un second portrait aurait-il trouvé place dans l'édifice, près de celui du vieillard qui avait commandé construction et décoration, si ce jeune Bénédictin, en aube de lin, n'avait pas pris à l'œuvre une part qui justifiât une attitude de donateur? On citera plus loin une miniature dessinée, en 1072, au frontispice d'un des plus magnifiques manu-

1. « Edificavit vero duas ecclesias, Sanctæ Mariæ in insula, et Sancti Laurentii in alia insula. » *Chron. Vult.*, ap. MURATORI, *R. J. S.*, I, II, p. 385 E.)

scrits du Mont-Cassin; là, tandis que l'abbé Jean, sur l'ordre de qui le livre a été écrit, s'avance, en compagnie de l'abbé Desiderius, vers saint Benoît assis et bénissant, un moine imberbe est prosterné devant le saint et prend son pied pour le baiser; ce moine, comme l'indique le quatrain écrit au bas de la page, est l'auteur de la miniature, le peintre Léon. Il est permis de croire que le jeune moine agenouillé devant la Vierge devant la chapelle de Volturne est, lui aussi, le peintre des fresques. De même que la miniature de Léon est un précieux reste de l'art du Mont-Cassin au temps de l'abbé Desiderius, de même les peintures du Volturne représentent l'art qui fut pratiqué, pendant une première période de prospérité, dans les deux grands monastères bénédictins de l'Italie méridionale.

III

Reste à préciser, par l'analyse, les caractères de cet art, et à en déterminer l'origine. Ce qui frappe tout d'abord, c'est la hardiesse presque téméraire du dessin. Le peintre indique d'un trait énergique les mouvements les plus violents; il se complaît à exprimer de son mieux la légèreté des figures ailées, et à faire voler dans les airs les pans des tuniques et des manteaux. Sans doute ces audaces sont accompagnées de puériles maladresses : ainsi les mains des deux grandes Vierges sont d'une longueur démesurée ; leurs genoux sont grossièrement marqués sur la tunique par deux cercles. Les jambes de quelques personnages sont allongées et comme étirées, sous des torses assez bien proportionnés aux têtes. Mais, en même temps, le type des visages, l'ovale un peu arrondi, les yeux bien fendus, le nez droit et assez court, la bouche petite et sans grimace, semblent rappeler de loin des modèles classiques. De même le coloris est assez habile pour évoquer le souvenir des fresques pompéiennes. L'artiste, comme dans les peintures gréco-romaines, procède en plaquant des « lumières » sur un « dessous » foncé. La silhouette des personnages n'est séparée de la demi-teinte des fonds que par un contour très mince et à peine perceptible, destiné seulement à appuyer le contraste des valeurs. Bien que les couleurs soient superposées, sans se fondre, et que les plis des draperies, par exemple, soient représentés par la juxtaposition de rayures d'intensité diverse, le résultat obtenu est plus harmonieux qu'on ne peut l'imaginer d'après des reproductions durcies par la lumière brutale du magnésium. Les tons employés sont peu nombreux et peu éclatants; ils se maintiennent dans la gamme des bruns, des rouges et des jaunes, dont l'accord donne une sorte de camaïeu blond.

Ces peintures finement modelées, dans un ton doux et presque monochrome, diffèrent profondément des brutales enluminures barbouillées aux parois de quelques catacombes romaines, après le VIe siècle : faces rondes, uniformément cernées d'un large trait noir et marquées aux joues de plaques vineuses, corps sans mouvement, raidis dans des plis droits. Bien plutôt les saintes porte-couronnes rappelleront, par le ton du coloris,

autant que par la richesse orientale du costume, les cinq figures de martyres encore visibles dans le vestibule de la catacombe napolitaine de San Gennaro, et qui ont été peintes au xie siècle dans un temps où Naples était largement ouverte à la civilisation byzantine[1]. Le travail « gouaché », par lequel le peintre bénédictin a indiqué les ombres et les lumières, comme aussi le dessin des attitudes vivantes et des draperies volantes, fait penser aux miniatures de deux célèbres manuscrits byzantins, le *Grégoire de Nazianze*, décoré à la fin du ixe siècle pour l'empereur Basile Ier[2], et le *Ménologe*, peint pour Basile II, un siècle plus tard[3].

Dans les deux manuscrits impériaux, comme dans la chapelle du Volturne, on observe, à côté de personnages immobilisés dans une attitude de cérémonie, des anges et des bourreaux d'une allure impétueuse; à côté de patriciens en costume de cour, des saints drapés à l'antique dans des manteaux de laine[4].

De même, parmi les motifs qui concourent à la décoration de l'édicule, il en est plusieurs qu'on retrouve dans l'art byzantin, soit avant, soit après le ixe siècle. La procession des saintes passe devant nos yeux comme une suite de la longue et splendide théorie qui, à Ravenne, se déroule tout le long de la nef de Sant' Apollinare Nuovo. Quant au groupe des anges qui se tiennent debout dans la petite abside de la chapelle bénédictine, il reparaîtra jusqu'au xiiie siècle et au delà, dans le sanctuaire des églises grecques. De même la Vierge de la voûte domine l'autel, comme dans l'église de Parenzo, où sa grande image occupe le fond de l'abside, tandis que le Christ est assis à la croisée des voûtes de la chapelle, comme le Pantocrator, qui trônera dans les coupoles grecques, depuis le ixe siècle jusqu'à nos jours.

Nous devrons nous arrêter plus longuement à l'examen de deux motifs, moins connus ou plus rares que les précédents : la figure allégorique de Jérusalem en pleurs et le bain de l'Enfant Jésus.

La personnification de la ville de Jérusalem est un souvenir de l'art antique, adapté aux idées chrétiennes[5]. Cette femme assise sur un rocher et couronnée de tours n'est autre que l'image, — moitié divinité, moitié allégorie, — de la Fortune de la ville, de la Τύχη, dont les statues se multiplièrent, sous les successeurs d'Alexandre, dans l'Asie

1. Voir plus haut, p. 72 et n. 4.

2. *Bibl. nat. de Paris*, Ms. grec n° 510. Cf. H. Bordier. *Description des... manuscrits grecs de la Bibl. nat.*, p. 62-89.

3. *Bibl. du Vatic.* Vat. gr. n° 1613. Voir les gravures publiées, en même temps que le texte, par le cardinal Annibale Albani : *Menologium Græcorum*, Urbin, 1727, 2 vol. in-f°.

4. Dans le *Ménologe* de Basile II, la plupart des costumes d'hommes et de femmes ont des ornements en forme de cercles, tout pareils à ceux qui sont dessinés, dans la chapelle du Volturne, sur la tunique de la Vierge et le vêtement des bourreaux qui martyrisent saint Laurent. Le voile sombre, le *maphorion* syrien, qui entoure la tête et le buste de la Vierge, dans les deux scènes de la Nativité et de la Crucifixion représentées dans la chapelle du Volturne, est un vêtement qui rappelle encore l'*himation* des statuettes helléniques et qui sera reproduit à des centaines d'exemplaires dans les peintures byzantines. Quant aux petits diadèmes posés sur le long voile transparent qui orne la tête des saintes et des deux Vierges en gloire, ce sont de vraies tiares persanes, telles que les rois mages en portent sur les mosaïques et les ivoires, en même temps que les tuniques de soie et les anaxyrides bariolés.

5. L'étude des personnifications de villes, dans l'art antique et dans l'art chrétien, a été faite, avec une érudition scrupuleuse, par F. Piper : *Mythologie der Christlichen Kunst*, Weimar, 1851, II, p. 564 et suiv.

hellénisée. La déesse, qui avait pris l'antique *polos* des divinités orientales pour le creneler et s'en faire une couronne murale, apparaît au revers de beaucoup de monnaies frappées pendant deux siècles par les villes et les princes de l'Asie et de la Syrie[1]. Les statues célèbres qui représentaient la Τύχη des villes furent reproduites, même dans l'art industriel, jusqu'aux dernières années de l'Empire romain : on a trouvé à Rome, en 1793, quatre statuettes d'argent, œuvres du ɪᴠ[e] siècle de notre ère, qui sont les Τύχαι des quatre grandes villes : Rome, Constantinople, Alexandrie et Antioche[2]. Les bustes de Rome et de Constantinople figurèrent indifféremment, au ᴠ[e] siècle, sur les monnaies des empereurs d'Orient et d'Occident; Ravenne fut déifiée sur les monnaies du roi goth Athalaric; Carthage, sur les monnaies des rois vandales.

C'est en Orient que le culte et l'image de la Τύχη des villes se conservèrent le plus longtemps. Les originaux mêmes des statues officielles étaient restés debout dans plus d'une ville de l'Asie Mineure, sous les empereurs byzantins. Le chronographe Malalas décrit fort exactement la fameuse statue de bronze, fondue par Eutychidès pour la ville d'Antioche, et qui avait sous ses pieds la figure virile du fleuve Oronte[3]. D'autres statues d'un type analogue furent transportées dans les palais et sur les places de Constantinople, avec tant d'autres dépouilles de l'ancien monde hellénique[4]. Enfin Constantin éleva lui-même, dans la nouvelle capitale, des statues neuves de la Τύχη de la ville à laquelle il avait donné le nom fleuri d'Ἀνθοῦσα, comme jadis les fondateurs de Rome avaient, si l'on en croyait la tradition, donné à leur ville le nom sacré de Flora[5]. Ces images furent reproduites sur les diptyques d'ivoire et sur les monnaies; elles servirent de modèles aux miniaturistes byzantins. Les miniatures du rouleau de Josué, à la Vaticane, qui remontent au ᴠɪɪ[e] siècle, présentent plusieurs images de femmes assises, avec le *polos* sur la tête : ce sont les personnifications d'autant de villes bibliques; auprès de l'une d'elles, on lit clairement la légende : πόλις Ἱεριχώ[6]. Au x[e] siècle, une allégorie du même ordre est peinte encore sur le grand Psautier grec de la Bibliothèque nationale de Paris : c'est la colline de Bethléem, ὄρος Βηθλεέμ, représentée par un homme vigoureux et nu, comme un fleuve antique[7].

La Τύχη de la ville de Jérusalem ne s'est rencontrée jusqu'ici sur aucun monument de l'art byzantin. Mais, par la draperie et la coiffure, l'image qui figure parmi les fresques bénédictines de la chapelle Saint-Laurent ressemble étroitement aux représentations de

1. Cf. F. Babelon, *Inventaire de la collection Waddington*, Paris, 1898, p. 566.

2. Percy-Gardner, *Countries and Cities in ancient Art* (*Journal of Hell. studies*, IX, 1888, p. 73-81, pl. V). Les quatre statuettes sont au British Museum. Les villes de Rome, de Constantinople, d'Alexandrie et de Trèves sont représentées dans le *Calendrier* de 354, ouvrage de Philocalos, un Grec établi à Rome, qui nous est connu par des copies du xᴠɪɪ[e] siècle (Strzygowski, *Jahrb. des K. D. arch. Instituts*, Erganzungsheft I, p. 105, pl. VI).

3. Le texte, qui paraît altéré par des gloses, fait allusion à une statue, de même type que celle d'Eutychidès, qui aurait été élevée par Trajan au théâtre d'Antioche, εἰς λόγον τύχης τῆς αὐτῆς πόλεως, στεφομένην *sic* ὑπὸ Σελεύκου καὶ Ἀντιόχου βασιλέων Ed. de Bonn, p. 276 .

4. Unger, *Quellen der Byz. Kunstgeschichte*, p. 67, 153, 250.

5. J. Strzygowski, *Die Tyche von Konstantinopel* (*Analecta Gracciensia*, Gratz, 1893).

6. S. Beissel, *Vaticanische Miniaturen*, Fribourg-en-Brisgau, 1893, pl. IV.

7. Bordier, *Description des manuscrits grecs de la Bibl. nat.*, p. 111; — Bayet, *l'Art byzantin*, p. 159.







hellenisé. La [illegible] pour le créneler et s'en faire [illegible] monnaies frappées pendant [illegible] Les statues [illegible] la [illegible] des villes [illegible] dans l'art industriel, jusqu'aux dernières années de l'Empire romain : on a trouvé à Rome, en 1793, [illegible] statuettes d'argent, œuvres du [illegible] siècle de notre ère, qui sont les [illegible] des quatre grandes villes : Rome, Constantinople, Alexandrie et Antioche[2]. Les bustes de Rome et de Constantinople figurèrent indifféremment, au [illegible] siècle, sur les monnaies des empereurs d'Orient et d'Occident. Ravenne fut déifiée sur les monnaies du roi goth Athalaric; Carthage, sur les monnaies des rois vandales.

C'est en Orient que le culte et l'image de la Τύχη des villes se conservèrent le plus longtemps. Les originaux mêmes des statues officielles étaient restés debout dans plus d'une ville de l'Asie Mineure, sous les empereurs byzantins. Le chronographe Malalas décrit fort exactement la fameuse statue de bronze, fondue par Eutychidès pour la ville d'Antioche, et qui avait sous ses pieds la figure virile du fleuve Oronte[3]. D'autres statues d'un type analogue furent transportées dans les palais et sur les places de Constantinople, avec tant d'autres dépouilles de l'ancien monde hellénique[4]. Enfin Constantin éleva lui-même, dans la nouvelle capitale, des statues neuves de la Τύχη de la ville à laquelle il avait donné le nom fleuri d'Ἀνθοῦσα, comme jadis les fondateurs de Rome avaient, si l'on en croyait la tradition, donné à leur ville le nom sacré de Flora[5]. Ces images furent reproduites sur les diptyques d'ivoire et sur les monnaies; elles servirent de modèles aux miniaturistes byzantins. Les miniatures du rouleau de Josué, à la Vaticane, qui remontent au VII[e] siècle, présentent plusieurs images de femmes assises, avec le *polos* sur la tête : ce sont les personnifications d'autant de villes bibliques; auprès de l'une d'elles, on lit clairement la légende : πόλις Ἱεριχώ[6]. Au X[e] siècle, une allégorie du même ordre est peinte encore sur le grand Psautier grec de la Bibliothèque nationale de Paris : c'est la colline de Bethléem, ὄρος Βηθλεέμ, représentée par un homme vigoureux et nu, comme un fleuve antique[7].

La Τύχη de la ville de Jérusalem ne s'est rencontrée jusqu'ici sur aucun monument de l'art byzantin. Mais, par la draperie et la coiffure, l'image qui figure parmi les fresques bénédictines de la chapelle Saint-Laurent ressemble étroitement aux représentations de

1. Cf. F. Babelon, *Inventaire de la collection Waddington*, Paris, 1898, p. 566.

2. [illegible] IX, 1888, p. 73-81, pl. V. [illegible] de Trèves sont représentées [illegible] *Calendrier* de 354 [illegible] par des copies [illegible] (Strzygowski, *Jahrb. des K. D. arch. Instituts*, Ergänzungsheft I, p. 105, pl. VI).

3. [illegible]

4. [illegible] *Kunstgeschichte*, p. 67, [illegible]

5. [illegible]

6. [illegible]

7. [illegible]



La Salutation Angélique (H du plan).





Fontemoing, Éditeur

Phototypie Berthaud

La Crucifixion (G) avec le portrait de l'abbé Épiphane (826-843).

La Vierge reine (N).

FRESQUES DU IX[e] SIÈCLE

DANS LA CHAPELLE DE SAINT-LAURENT, AUX SOURCES DU VOLTURNE

villes peintes sur le rouleau du livre de Josué. Cette image doit être rattachée au cycle de figures antiques que s'appropria le premier art byzantin[1]. Entre toutes les représentations analogues qui se sont conservées sur les ivoires et les miniatures, la Τύχη de Jérusalem, peinte dans la chapelle du Volturne, est celle qui rappelle de plus près, par son attitude même, la statue exécutée pour la ville d'Antioche par un élève de Lysippe[2].

L'idée de représenter l'Enfant lavé dans un grand bassin par une ou deux femmes n'a été suggérée aux peintres ou aux sculpteurs par aucune tradition écrite, soit canonique, soit apocryphe. Les deux « Évangiles de l'Enfance » ne font pas allusion à la scène du bain : ils nomment seulement les sages-femmes Salomé et Zélémi, en racontant les légendes relatives à la manifestation de la virginité de Marie. Selon ces légendes, la vérification solennelle de la miraculeuse prérogative accordée par Dieu à sa Mère aurait été faite par deux fois : avant la délivrance de Marie, dans le Temple de Jérusalem, et après cette délivrance, dans la crèche de Bethléem. Pour répondre aux accusations répandues par la rumeur publique, Joseph et Marie auraient été convoqués dans le sanctuaire, devant le grand prêtre Abiathar, pour boire « l'eau du breuvage du Seigneur, telle que si un parjure la goûtait et ensuite faisait le tour de l'autel par sept fois, Dieu donnait un signe sur la face du coupable[3] ». Cette première épreuve fut la seule que les artistes de Byzance et de Ravenne représentèrent dès le temps de Justinien : sur les diptyques de Paris et d'Etchmiadzin[4], et sur la chaire de Maximien, on voit la Vierge, debout auprès de saint Joseph, approcher une coupe de ses lèvres. La seconde épreuve fut faite par Salomé, la sage-femme que Joseph avait appelée : il est dit dans la légende que la main de l'indiscrète fut desséchée et ne guérit qu'au contact du berceau où dormait l'Enfant[5]; mais du bain il n'est point question. En effet la scène familière qui apparaît dans l'art byzantin, au VIIe siècle, n'a point son origine dans une tradition chrétienne, mais, comme on l'a récemment démontré, dans un motif de l'art païen[6]. Déjà, dans les rares peintures et les nombreuses sculptures gréco-romaines qui représentent une naissance, on remarque au premier plan une femme occupée à laver le nouveau-né. Le motif fut pris sans doute, vers le VIe siècle de l'ère chrétienne, à quelque fragment antique, que l'imagination populaire rapprocha de la légende des deux sages-femmes. Il a suffi, pour doter l'art chrétien d'Orient d'un motif étranger jusqu'alors à la littérature chrétienne, qu'un marbrier copiât pour le sarcophage d'un fidèle un

1. BORDIER, *Description des manuscrits grecs*, p. 5 et 6.
2. Cf. M. COLLIGNON, *Histoire de la sculpture grecque*, II, p. 485-488.
3. *Pseudo-Matthæi Evangelium*, ch. XII et XIII, édit. Tischendorf, p. 74-76
4. J. STRZYGOWSKI, *Byzantinische Studien*, 1891, I, p. 45, pl. I.
5. *Proto-Evangelium Jacobi*, ch. XIX et XX, éd. Tischendorf, p. 36-38.
6. F. NOACK, *Die Geburt Christi in der Bildenden Kunst*, Darmstadt, 1894, p. 16 et 23. DOBBERT (*Ueber den styl Niccolo Pisano's*, Munich, 1873, p. 38-40) établit nettement que le motif du bain de l'Enfant n'appartient pas à l'art chrétien romain. Il attribue, à tort, une origine *littéraire* à ce détail iconographique, et en rapporte, après Didron (*Guide de la Peinture*, 1852, p. 174, n. 2), l'invention ou la divulgation à Siméon Métaphraste († 977). Son erreur provient, comme il le dit lui-même (p. 81, n. 67), de ce qu'il ne connaissait pas de représentation de ce motif avant le Xe siècle. Dobbert est d'ailleurs revenu sur ce sujet et a donné des détails plus exacts dans son article sur le panneau de Duccio di Buoninsegna, acquis par le Musée de Berlin, et qui représente la Nativité du Christ (*Jahrb. der Pr. Kunstsamml.*, 1885, p. 159).

bas-relief commun sur les sarcophages païens, et qui représentait la naissance de Bacchus[1].

Les ivoires et les miniatures d'origine byzantine, qui représentent la nativité du Christ, répéteront, jusqu'au XIIIe siècle, l'image païenne, où l'Enfant divin reste inerte et abandonné entre les bras d'une femme qui le plonge dans l'eau. La fresque de Saint-Vincent au Volturne s'éloigne davantage du modèle antique : dans la peinture bénédictine, Jésus est déjà grand et fort, peu d'instants après sa naissance, et, debout dans la vasque, il bénit en Maître du monde. C'est en vérité une conception religieuse nouvelle qui anime un groupe inspiré de l'art païen.

L'attitude de l'Enfant Jésus, dans la vasque où le tient la compagne de Salomé, marque une première différence entre l'iconographie suivie par le peintre du Volturne et l'iconographie byzantine. Une différence beaucoup plus profonde se remarque dans l'allure de l'ange de l'Annonciation.

Un érudit, qui a suivi le développement du thème de la Salutation angélique dans l'art byzantin[2], a pu remarquer que l'attitude de l'ange s'animait de siècle en siècle, suivant une progression régulière, qui ne s'accélère point avant le temps des Comnènes. Dans le Grégoire de Nazianze du IXe siècle, comme dans l'Évangéliaire syriaque du VIe, le messager divin se présente dans une attitude grave, appuyé sur la jambe gauche, le corps immobile, le bras droit tendu vers la Vierge; sa tunique descend à plis serrés le long des jambes, et son manteau, après avoir passé sur le bras gauche, tombe droit devant le corps. L'attitude de l'ange n'a pas encore changé dans la mosaïque de Daphni, qui est du XIe siècle. Puis, peu à peu, la statue se met en mouvement; la jambe gauche, qui portait le poids du corps immobile, se ploie, et l'ange fait un pas. Son allure, fixée par le peintre, devient de plus en plus rapide, jusqu'à ce qu'au XIIIe siècle l'ange entre brusquement dans la chambre de la Vierge, d'un mouvement si soudain que ses vêtements volent derrière lui, avec ses ailes grandes ouvertes. Le beau jeune homme, dont les pieds posaient à terre comme ceux des mortels, est devenu, comme les anges qui peuplent le ciel, un être ailé qui arrive vers Marie par les chemins des airs. Or ce vol de l'archange annonciateur, qui n'apparaît dans la peinture byzantine qu'au XIIIe siècle, le voici représenté dans toute son impétuosité par un peintre bénédictin des premières années du IXe siècle.

Par ce détail l'artiste italien se sépare franchement de l'ancienne iconographie byzantine, à laquelle il a emprunté, d'autre part, tant de traits caractéristiques. Dans la chapelle du Volturne, ce moine anonyme a représenté encore une image sainte, qui est restée inconnue des peintres et des mosaïstes grecs : c'est la Vierge-Reine. En Orient, la Mère de Dieu, dans ses triomphes, ne pose jamais sur son front le diadème, ni cette tiare constellée de pierreries, que les deux Vierges trônantes dans la chapelle bénédictine portent, à la mode des

1. Voir, par exemple, le sarcophage du Musée Capitolin, cité par F. Noack : HELBIG, *les Musées de Rome*, trad. Toutain, I, p. 440.

2. G. MILLET, *Quelques représentations de la Salutation angélique* (*Bull. de corr. hell.*, 1894, p. 453-463).

saintes qui, à Sant' Apollinare de Ravenne, s'en vont en procession vers la Vierge, voilée du simple *maphorion*.

En dépit de tous les détails byzantins que l'on a notés dans les fresques de la chapelle du Volturne, il est donc impossible de considérer ces fresques comme la copie directe d'un modèle oriental. Mais alors de quels modèles le peintre bénédictin s'est-il inspiré? A quelle école s'est-il formé? Quelle tradition a-t-il recueillie? C'est à Rome qu'on trouvera la réponse à cette question, non point dans les catacombes, qui ne renferment pas une seule fresque du même style que celles de l'abbaye du Samnium, mais dans les basiliques, qui, entre le VIe et le IXe siècle, furent ornées de mosaïques et de peintures.

IV

Le pape grec Jean VII, en 705, avait fait décorer un oratoire de Saint-Pierre de Rome avec une série de scènes évangéliques. Des dessins du XVIe siècle ont conservé la silhouette de ces mosaïques[1] : par une singulière rencontre, on y voit précisément les trois motifs que nous avons mis à part, dans les fresques de chapelle du Volturne : une Annonciation, où l'ange était représenté volant et posé seulement sur la pointe du pied droit, le bain de l'Enfant[2], avec Jésus debout et bénissant, enfin la Vierge-Reine, en orante, la couronne au front, à côté du pontife prosterné.

Les détails, qui, dans les fresques contemporaines de l'abbé Epiphane, portent le plus nettement la marque d'un art étranger à l'Orient, se trouvaient déjà réunis, un siècle plus tôt, dans un coin du plus grand sanctuaire de la Ville pontificale. Doit-on penser que le peintre bénédictin, en mêlant à des compositions toutes byzantines quelques figures « latines », ait essayé lui-même de combiner des modèles orientaux et des modèles romains? L'hypothèse est inutile.

En effet, l'iconographie byzantine fut connue des mosaïstes romains avant qu'elle le fût du peintre bénédictin. La procession des saintes, qui se déroulait sur les murs d'une église de Ravenne et dont un groupe reste visible dans la chapelle du Volturne, est reproduite à Rome, au IXe siècle, dans les églises situées sur la rive gauche et la rive droite du Tibre. Sainte Agnès, dans l'abside de son église, hors de l'enceinte de Rome, porte le même costume que les princesses byzantines, qui présentent leurs couronnes au-dessus des arcs triom-

1. Voir la gravure publiée par CIAMPINI (*de Sacris Ædificiis a Constantino Magno constructis*, Rome, 1747, p. 75 et pl. XXIII), ou mieux le dessin de Grimaldi, que M. Müntz a fait connaître dans un article de la *Revue archéologique* (*Notes sur les mosaïques chrétiennes d'Italie*, IV, 1877, I, p. 151, pl. XVII). Un fragment de la mosaïque qui représente une des sages-femmes occupées à laver l'Enfant a été conservé, avec quelques autres, quand l'oratoire eut été démoli, sous le pontificat de Paul IV : il se trouve aujourd'hui au Musée chrétien du Latran.

2. Ce dernier motif, dont l'origine byzantine est incontestée, apparaît déjà à Rome sur une fresque du VIIe siècle, qui se voyait autrefois dans le *Cubiculum* de saint Valentin, près de la via Flaminia, et qui n'est plus connue que par la gravure de BOSIO, *Roma sotterranea*, 1632, p. 579. — O. MARUCCHI, *Il Cimitero e la basilica di San Valentino*, Rome, 1890, p. 64; — GARRUCCI, pl. LXXXIV; — L. LEFORT, *Rev. arch.*, 1880, II, 334-335.

phaux de Sainte-Praxède et de Sainte-Cécile au Transtévère, décorés par les soins du pape Pascal Ier. Les mêmes attitudes et les mêmes costumes reparaissent dans la chapelle de Saint-Zénon, enchâssée dans l'église de Sainte-Praxède, et qui, depuis son pavé multicolore jusqu'à sa coupole incrustée d'or, est un joyau d'art oriental[1]. Le décor des basiliques romaines, avant et après le sacre de Charlemagne, rappelle l'Orient, aussi bien par la simplicité géométrique des sculptures brodées sur les *transennæ* de marbre que par la magnificence des tentures de soie, historiées de personnages, qui tapissent les autels et les nefs. Les énumérations que Jean Diacre nous a laissées des étoffes précieuses dont les évêques de Naples vêtirent leurs deux cathédrales, semblent se poursuivre, développées et enrichies au centuple, dans les vies des pontifes romains, qu'Anastase le Bibliothécaire écrit à la manière d'un inventaire de sacristie et de trésor.

On ne s'étonnera point de trouver dans l'intérieur des édifices que les architectes romains élevaient sur le modèle des premières églises latines, tout un placage d'art oriental, si l'on connaît un peu de l'histoire de Rome entre le VIIe et le Xe siècle.

Une seconde hellénisation de Rome fut commencée par les exarques et achevée par les treize Papes d'origine orientale, qui se succédèrent pendant cent cinquante ans, à partir de l'année 606[2]. Elle ne cessa point de produire ses effets dès que l'exarchat fut supprimé et que le duc de Rome, après avoir été officier de l'Empereur, devint général du Pape. Au IXe siècle, « Rome possédait toujours une colonie grecque permanente, groupée dans le quartier populeux et marchand qui s'étend aux pieds du Palatin et de l'Aventin[3] ». Elle avait ses monastères basiliens, plus savants que ceux de l'Italie méridionale. Ce n'est pas à Naples, mais à Rome, que saint Nil va chercher des livres grecs pour son monastère de Calabre. Pour expliquer qu'un peintre bénédictin du IXe siècle ait connu quelque chose de l'art chrétien d'Orient, il est inutile de supposer des rapports établis entre les monastères latins du Samnium et de la Terre de Labour et les villes isolées dans les plus lointaines provinces du Sud qui étaient vassales ou sujettes du *basileus*. Rome suffisait à répandre autour d'elle un reflet de la civilisation de Byzance.

Cependant les mosaïques et les peintures romaines du VIIIe et du IXe siècle n'étaient pas des copies littérales de modèles orientaux : des éléments latins se mêlent aux éléments byzantins dans le décor des basiliques « carolingiennes » de Rome, exactement comme dans les peintures dégradées de la chapelle du Volturne. A côté des figures à silhouette byzantine et des saintes femmes parées comme des idoles, on voit reparaître, au temps de Léon III et de Pascal Ier, dans la conque des absides et sur les arcs triomphaux, les compositions qui avaient orné, quatre ou cinq siècles plus tôt, l'église de Saint-Paul hors les Murs ou celle de Saint-Cosme et Saint-Damien au Forum. En face

1. Voir les reproductions jointes à un article de N. Baldoria (*Arch. stor. dell'Arte*, 1891, p. 256 et suiv.).
2. Diehl, *Etude sur l'Exarchat*, liv. III, ch. II, *passim ;* en particulier, p. 258 et 278.
3. Batiffol, *Librairies byzantines à Rome* (*Mélanges de l'École de Rome*, VIII, 1888, p. 297). Il n'y aurait rien à modifier, — que le ton agressif, — dans la forte leçon que Louis Courajod a consacrée à Rome byzantine. Voir *les Leçons professées à l'École du Louvre*, et publiées par MM. H. Lemonnier et A. Michel, p. 347-358.

de ce dernier édifice, les fouilles récentes ont mis à nu des ruines couvertes de peintures, qui sont le monument le plus étrange et le plus frappant des siècles où la ville des Papes était à moitié grecque. Ces ruines sont le reste de l'église Santa Maria Antiqua, qui appartint sans doute à l'une des communautés basiliennes dont les cellules et les oratoires se blottirent dans les gigantesques substructions du Palatin[1]. On a retrouvé entre les murailles de brique romaine, transformées en basilique, un fragment d'ambon qui remonte aux premières années du VIIIe siècle, et où le nom du pape syrien Jean VII, le même qui fit décorer de mosaïques l'oratoire de la Vierge dans la basilique de Saint-Pierre, est écrit deux fois, en latin et en grec : † *Johannes servus Sanctæ Mariæ.* † Ιωάννου δούλου τῆς θεοτόκου. Les peintures alignées sur les parois de l'église célèbrent à la fois les saints qui ont fait la gloire des deux Églises d'Orient et d'Occident. Des deux côtés de l'abside, deux files de médaillons représentent, l'une les Pères de l'Église grecque, avec des inscriptions grecques, l'autre les Pères de l'Église latine, avec des inscriptions latines. A gauche de la nef est rangée une solennelle assemblée de saints, dont les noms sont uniformément écrits en grec. Au milieu d'eux trône et bénit le Christ. A la droite du Rédempteur sont debout neuf saints de l'Église grecque, à commencer par les trois docteurs, Jean Chrysostome, Grégoire de Nazianze et Basile; à sa gauche sont alignés onze saints de l'Église latine, dont les trois premiers sont les papes Clément, Silvestre et Léon[2]. Comme l'inscription du pape Jean VII, les fresques dont l'église du Palatin a été décorée par les moines grecs et les pontifes romains du VIIIe et du IXe siècle sont, en quelque sorte, bilingues.

Ces peintures, encore très sommairement décrites, et dont l'étude critique est appelée à éclaircir toute une période obscure de l'histoire de l'art, se prêtent mieux à une comparaison avec les fresques du Volturne que les mosaïques, auxquelles l'emploi des émaux a imposé un dessin plus arrêté, un modelé plus sommaire et un coloris beaucoup plus éclatant. Dans l'église du Palatin, où se sont mêlés de la manière la plus intime l'art oriental et l'art latin contemporains des iconoclastes, on retrouve la Vierge-Reine de la chapelle bénédictine : au pied de la Souveraine du Ciel (*Maria Regina*), le peintre romain a représenté à genoux le pape saint Silvestre (*ses Silbestrus*), et un pape du VIIIe siècle a écrit son nom. Tout près de ce groupe, deux saintes, couvertes de joyaux et vêtues en princesses d'Orient, sont *exactement* pareilles, pour le costume, le dessin des figures et le ton d'ocre jaune du coloris, aux saintes et aux deux grandes Vierges du Volturne. Ces deux figures, peintes sans doute à Rome par un Grec, sont désignées par les deux inscriptions : Η ΑΓΙΑ ΑΓΝΗ ; Η ΑΓΙΑ ΚΗΚΗΛΙΑ.

Le style et la technique, dont la sainte Agnès et la sainte Cécile de Santa Maria Antiqua offrent un exemple bien conservé, se retrouvent dans les fresques du IXe siècle qui ornent

1. Cf. G. Fogolari, *l'Arte*, III, 1900, p. 428-431 ; — O. Marucchi, *Nuovo Bull. di Arch. crist.*, VI, 1900, p. 292-309 ; — *Cosmos catholicus*, III, 1901, p. 257-269 ; — V. Federici, *Arch. della Società Rom. di storia patria*, XXIII, 1900, p. 517-562.

2. Federici, *loc. cit.*, p. 550-551. A côté de l'église Santa Maria Antiqua avaient été découvertes, avant les dernières fouilles, des peintures, où l'on voit représentés côte à côte les deux patriarches du monachisme oriental et occidental, saint Basile et saint Benoît (de Rossi, *Bull. di Arch. crist.*, 1885, p. 143).

encore deux parois de la basilique inférieure de Saint-Clément. Ces dernières peintures ont, comme quelques-unes des figures éparses sur les murs de l'église du Palatin, la plus étroite parenté avec les fresques bénédictines de la chapelle du Volturne. La plus importante des anciennes peintures de Saint-Clément est une *Ascension*, peinte au temps du pape Léon IV, vers 850[1]. Cette scène, de même que celles qui forment la série des peintures exécutées pour l'abbé Épiphane, représente une tradition étrangère à l'art des catacombes et des premières basiliques de Rome. Les premiers modèles de cette composition, animée de mouvements hardis, sont dans l'Évangéliaire syriaque du moine Rabula et sur les ampoules palestiniennes de Monza. Les deux anges qui soutiennent dans les airs une grande auréole, au milieu de laquelle le Christ bénit, ont une draperie blanche, dont le jet rappelle les plis formés par le manteau de l'Ange qui, dans la chapelle du Volturne, descend vers saint Laurent. De même la Mère de Dieu, debout sur un tertre, est enveloppée de l'ample voile sombre que nous avons vu sur la tête de la Vierge, dans les scènes de la Nativité et de la Crucifixion. Les gestes violents et les mains démesurées des Apôtres, qui assistent à l'Ascension, semblent révéler des habitudes de dessinateur analogues à celles du peintre bénédictin. Enfin, toujours comme dans les fresques du Volturne, le modelé procède par rehauts de couleur blanche, et le ton général est une ocre jaune ou brique.

Ainsi les fresques peintes dans la chapelle du Volturne vers l'an 830 ressemblent de la manière la plus complète à certaines fresques romaines du VIIIe et du IXe siècle, non seulement par l'iconographie des scènes, qui est un mélange de motifs orientaux et latins, mais jusque par l'allure du dessin et par la gamme claire et monotone du coloris.

V

La première école bénédictine de l'Italie du Sud, dont une seule œuvre a survécu et vient d'être remise en lumière, doit être rattachée, dans l'histoire, à l'école romaine. L'art, moitié byzantin, moitié latin, dont l'oratoire du pape Jean VII offre un exemple frappant, dès les premières années du VIIIe siècle, se trouvait constitué à Rome, au temps où les Bénédictins, chassés de la Terre de Labour par l'invasion lombarde, habitaient encore auprès du palais de Latran. Puis, lorsque le monastère du Volturne eut été fondé et l'abbaye du Mont-Cassin relevée de ses ruines, des rapports constants restèrent établis entre Rome et les moines revenus dans l'Italie méridionale. Ce n'est point par une vaine coïncidence que, vers l'an 800, l'activité artistique atteint sa plus large expansion au Mont-Cassin et à Saint-Vincent du Volturne, sous le gouvernement des abbés Gisulf et Josué, en même temps qu'à Rome, sous le pontificat de Léon III et de Pascal Ier.

Lorsqu'on a retrouvé à Rome le foyer d'art dont les rayons ont pénétré jusqu'au cœur

1. Preller, *les Catacombes de Rome*, II, pl. C.

des montagnes du Samnium, on peut aller plus loin et, dépassant les limites de l'Italie méridionale et de l'État romain, regarder au delà même de la barrière des Alpes. Entre les fresques bénédictines, reproduites ici pour la première fois, et les plus anciennes miniatures carolingiennes, on apercevra des ressemblances aussi notables qu'entre les peintures murales du Volturne et celles de Santa Maria Antiqua ou de Saint-Clément de Rome. Qu'on ouvre, par exemple, le précieux manuscrit de la Bibliothèque Nationale, enluminé par Godescalc, à la fin du VIIIe siècle, et connu sous le nom d'*Évangéliaire de Charlemagne*[1]. Le Christ imberbe, trônant au début du volume (f° 3), a la même attitude et le même visage que la Vierge-Reine de la chapelle du Volturne. Le modelé est aussi fondu, le coloris aussi clair. Enfin, détail important, les mains des personnages sont exactement dessinées, dans le manuscrit carolingien, comme dans les peintures de la chapelle bénédictine et des églises romaines : les doigts, démesurément longs et recourbés à l'extrémité, sont mous, sans ressort et privés d'articulations. De même l'Ange de l'Annonciation, sculpté dans l'ivoire d'une précieuse reliure du Xe siècle, qui provient de Metz, reproduit exactement l'attitude de l'Ange volant de Volturne : le pied touche à peine la terre et le corps du messager est soutenu en l'air par le large mouvement des ailes[2]. L'image unique de Jérusalem, debout à côté du Crucifix, dans la chapelle bénédictine, annonce les allégories historiques et géographiques qui se presseront, sur les ivoires carolingiens, autour de la Croix[3], et, sur les miniatures carolingiennes, autour des effigies des empereurs germaniques[4].

Ces rapprochements, qu'il serait aisé de multiplier, doivent suggérer une hypothèse, ou au moins une question. Les deux grands monastères bénédictins de l'Italie méridionale ont été en rapports constants, non seulement avec les abbayes des Gaules et de l'Allemagne, mais encore avec les rois francs et les empereurs germaniques. En 787, Charlemagne, qui s'était avancé jusqu'à Capoue, afin de traiter avec les ambassadeurs d'Arechis, fit l'ascension du Mont-Cassin et visita le monastère du Volturne. Revenu dans les Gaules, il pria l'abbé Théodemar, le fondateur de l'étrange église aux cinq tours, d'envoyer dans son royaume un groupe de moines du Mont-Cassin, avec la règle et quelques livres[5]. En 817, c'est Josué, abbé de Saint-Vincent, qui se rend au synode d'Aix-la-Chapelle[6]. Le va-et-vient

1. Ms. lat. N^lles Acq., n° 1202. Cf. LEITSCHUH, *Gesch. der Karoling. Malerei*, p. 141.

2. Bibl. Nat. de Paris, Ms. lat. n° 9393, Expos. n° 271; reproduit en photolithographie dans l'image de LABARTE, *Histoire des Arts industriels*, I, pl. IV. Labarte, dans son texte, attribue à tort cet ivoire au VIe siècle.

3. Sur le célèbre ivoire de Bamberg, une vraie foule d'allégories entoure la scène de la Crucifixion. A côté des images du Soleil et de la Lune, de la Terre et de la Mer, on distingue une ville. Cette ville est probablement celle qu'une inscription désigne formellement, sur la fresque du Volturne, c'est-à-dire Jérusalem (GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Annales arch.*, XXVI, p. 375; — CAHIER et MARTIN, *Mélanges d'Archéologie*, II, p. 51, pl. IV; — KRAUS, *Geschichte der Christl. Kunst*, II, p. 342). Déjà, sur cet ivoire, intervient, près de la croix, la figure de l'Église. Cette dernière se maintiendra après le Xe siècle, dans l'iconographie occidentale, qui remplacera les personnifications d'ordre historique et géographique par des allégories purement religieuses et morales.

4. PIPER, *Mythologie der Christlichen Kunst*, II, p. 628-635.

5. MABILLON, *Ann. Ord. S. Bened*, II, liv. XXV, p. 277 (d'après la chronique de Léon d'Ostie).

6. *Ibid.*, liv. XXVIII, p. 496. L'empereur Louis fit, en 831, une donation à l'abbé Epiphane, qui est représenté sur une des fresques de la chapelle Saint-Laurent aux sources du Volturne (SICKEL, *Regesten der ersten Karolinger*, n° 86; — BÖHMER, *Regesta Imp.*, I, *Die Regesten des Kaiserreichs unter der Karolingern*, n° 596).

des Bénédictins entre l'Italie méridionale et les pays septentrionaux a-t-il contribué à faire connaître aux artistes des Gaules et de la Germanie l'art qui était pratiqué en Italie? M. Kraus l'a supposé[1]. Selon lui, les origines de l'art germanique du IXe et du Xe siècle doivent être cherchées jusqu'au sommet du Mont-Cassin. A l'appui de sa thèse, le savant allemand n'a présenté aucune preuve. La révélation des fresques du Volturne apporte une première présomption en faveur de son opinion. Mais, si frappantes que puissent être les ressemblances de ces peintures avec les miniatures carolingiennes, on n'en saurait conclure, sans témérité, que l'art bénédictin de l'Italie méridionale ait influé directement sur les destinées de l'art carolingien.

Les moines du Mont-Cassin et du Volturne n'ont point créé, au VIIIe siècle, un art qui leur soit propre : ils n'ont fait qu'adopter l'art qui se forma dans l'enceinte de Rome et qui décora, dans la ville des Papes, non seulement les églises des moines latins, mais encore les basiliques pontificales et les oratoires basiliens. Si vraiment l'art bénédictin du VIIIe et du IXe siècle a été connu au delà des Alpes, son action s'est limitée à faire connaître l'art romain de ce temps. Son rôle d'initiateur n'a pu être qu'un rôle d'intermédiaire.

Ce qui importe à l'histoire, c'est donc moins de connaître l'action exercée peut-être au loin par l'art bénédictin que de comprendre le caractère de l'art romain du VIIIe et du IXe siècle, qui a été, sans conteste, la source commune de l'art bénédictin d'Italie et de l'art carolingien. Cet art fécond n'est pas sorti des catacombes, ni descendu tout formé des absides où avaient vieilli les mosaïques du Ve et du VIe siècle. Les peintures et les mosaïques romaines, contemporaines de la querelle des Iconoclastes, sont, par les thèmes de leur iconographie et les procédés de leur technique, à demi byzantines. L'art bénédictin a pu, au VIIIe et au IXe siècle, servir de véhicule à l'art romain dans les pays du Nord ; mais l'art romain lui-même était alors le véhicule de l'art chrétien d'Orient. Peintres bénédictins ou mosaïstes romains firent connaître aux ateliers du Nord plus d'un motif oriental, à côté des motifs latins archaïques retrouvés dans les églises romaines contemporaines de Justinien.

Ainsi une partie de la tradition des peintres orientaux parvint jusqu'aux pays du Nord, en passant par Rome. En même temps la sculpture décorative de style oriental, transportée d'un bout à l'autre de l'Italie, avec son système élémentaire d'entrelacs, de rosaces et de palmettes sans relief, avait fait fortune même au delà des Alpes. Les palmettes et les enroulements de la *transenna* d'Otrante, qu'on a reconnus à Ferentino et à Rome, reparaissent jusqu'à Lyon, de même que les rinceaux gravés sur un marbre de Sant' Elia, près Nepi, se retrouvent à Bordeaux[2]. L'influence orientale se manifeste au VIIIe et au IXe siècle,

1. Voir les études parallèles consacrées par ce savant au double cycle de peintures bénédictines de Sant' Angelo in Formis, près Capoue, et de Saint-Georges dans l'île de Reichenau, sur le lac de Constance : *die Wandgemälde der Saint Georges kirche zu Oberzell auf der Reichenau*, Fribourg-en-Brisgau, 1884, in f°; — *die Wandgemalde von Sant' Angelo in Formis* (*Jahrb. der K. Preuss. Kunstsamml.*, XIV, 1893). La thèse de M. Kraus est résumée par lui-même dans son ouvrage d'ensemble : *Geschichte der Christlichen Kunst*, II, p. 67.

2. CAUMONT, *Abécédaire d'Archéologie, Architecture religieuse*, 5 éd., 1870, p. 21-25. Des sculptures de style oriental, à relief plat, ont été retrouvées par fragments, d'un bout à l'autre de la France. Cf. A. MARIGNAN, *Un historien de l'Art français : Louis Courajod*, p. 132-138, 163-187.

en Italie et en Gaule, jusque dans l'architecture. A côté de la traditionnelle basilique apparaissent des édifices de plan carré, surmontés de tourelles ou de coupoles multiples. Quelques années après que l'abbé Théodemar eut élevé au pied du Mont-Cassin l'église aux cinq tours, Théodulphe, évêque d'Orléans et abbé bénédictin, bâtit, en 806, l'église aux cinq coupoles de Germigny-les-Prés.

L'histoire de l'art dans les premiers siècles du christianisme, ainsi vue de l'Italie méridionale, à mi-chemin de l'Occident et de l'Orient, peut s'éclairer d'une lumière nouvelle.

Du IVe au VIe siècle, depuis la fin de l'Empire romain jusqu'au temps de Justinien, Rome est le foyer d'un art qui a trouvé sur place la plupart de ses éléments vitaux. En Italie, l'art oriental ne s'est encore emparé que de quelques villes : au VIe siècle, et peut-être dès le Ve, il a conquis, au nord de Rome, Ravenne ; au sud, Naples et Capoue.

Puis, après le VIe siècle, et surtout après la grande émigration des artistes, laïcs ou moines, qui fuient les persécuteurs des images, l'art religieux prend à Rome, comme dans la plupart des villes de l'Italie et du Nord, une couleur orientale. Alors ni la Campanie, ni même les provinces et les villes byzantines de l'Italie méridionale, n'ont plus, à part quelques magnifiques ouvrages de sculpture propres à Naples et à Venise, un art distinct de celui qui se répète dans l'État romain ou dans les plaines lombardes ou même dans les pays francs et germaniques sortis de la barbarie. Depuis Otrante jusqu'à Aix-la-Chapelle, l'art plastique, plus ou moins grossier dans l'exécution, semble être presque uniforme dans ses thèmes principaux, parce qu'il s'inspire partout des mêmes modèles étrangers. La seconde question « byzantine » paraît se résoudre en faveur de Byzance. Dans la période de revers et de troubles qui sépare les règnes victorieux d'Héraclius et de Basile le Macédonien, l'art chrétien d'Orient, répandu à travers l'Occident, a repris quelque peu de l'empire que l'art romain avait autrefois exercé.

VI

Cinquante ans après la mort de l'abbé Epiphane, dix des onze églises ou chapelles du Volturne n'étaient plus qu'un amas de débris, et le fleuve passait sur un plateau désert, comme avant l'arrivée de Paldo et de ses frères. Déjà, en l'an 854, une troupe de Sarrasins venus d'Apulie avait remonté la vallée du Volturne et envahi le monastère ; quelques édifices furent brûlés, le reste racheté à prix d'or. Puis, le 10 octobre 880, un jour que les moines du Mont-Cassin étaient venus visiter leurs frères et qu'un millier de religieux se trouvaient réunis au bord du fleuve, une autre armée d'infidèles, venue du golfe de Naples, attaqua le plateau par le « pont de marbre », égorgea neuf cents moines, et détruisit de fond en comble la plupart des édifices. Il

ne subsista de la basilique de Josué que le pavé de marbre, qui resta longtemps noirci de taches de sang. Si la chapelle de Saint-Laurent échappa au désastre, ce fut sans doute que, petite et basse, elle n'attira ni la convoitise ni la fureur des Sarrasins.

Quatre années après la dévastation du monastère de Saint-Vincent au Volturne, les églises du Mont-Cassin furent, à leur tour, incendiées par les infidèles : les murs de pierres romaines et les colonnes de marbre résistèrent seuls à l'action du feu, qui anéantit les peintures. L'abbé Angelarius fit exécuter aussitôt les restaurations nécessaires pour sauver le gros œuvre; mais ni lui ni ses successeurs ne revinrent, pendant un demi-siècle, habiter le saint lieu désolé. Le monastère du Volturne resta, lui aussi, abandonné pendant trente-trois ans, et, quand les moines y revinrent, ils ne purent raviver, parmi les cendres, le foyer d'art éteint.

Rentrons une dernière fois dans la crypte de Saint-Laurent. Nous y regarderons un morceau de fresque que, tout d'abord, nous avions négligé. Ce sont trois bustes de saints, peints sur un enduit superposé à l'enduit primitif, et qui, par suite, sont postérieurs à l'abbé Épiphane (*fig.* 34). Rien de plus lamentable que ces visages informes, dont les contours vides sont charbonnés avec un ton d'encre, comme par un scribe qui aurait oublié la pratique de la gouache et ne saurait plus que griffonner des figurines avec une plume épaisse.

La dévastation qui arrêta brusquement l'activité artistique dans les deux monastères du Volturne et du Mont-Cassin s'étendit à toutes les provinces de l'Italie méridionale : c'est à peine si elle épargna quelques villes fortes et quelques vallées perdues. Les Sarrasins de Sicile, après avoir couru les rivages de la mer Ionienne, s'étaient établis à Bari; ils étaient passés de l'Apulie en Campanie, brûlant partout les cultures et les édifices. On vit alors des princes chrétiens prendre à leur solde les infidèles pour les jeter sur quelque ennemi personnel. C'est ainsi que Bénévent devint, pendant plusieurs années, une forteresse arabe et que, sous les murs de Naples, au bord du Sarno, une armée musulmane éleva une « seconde Palerme », qui eut sa mosquée, comme Reggio et Bari. Vers le Nord, les Sarrasins ravagèrent la Terre de Labour; ils parurent aux seuils des Apôtres et épouvantèrent le Pape dans le château Saint-Ange. Leurs derniers repaires furent établis à l'embouchure du Garigliano et sur les sommets boisés du Gargano.

Il fallut, pour réduire l'invasion musulmane qui avait couvert le Sud de l'Italie, que l'empereur germanique descendît avec une armée formidable et que l'Empire d'Orient déployât toutes ses forces. Puis, quand les troupes des deux empires furent réunies sur la terre italienne, elles laissèrent les musulmans pour s'entre-choquer. L'Italie méridionale, après avoir été la proie des infidèles, fut le champ de bataille des Allemands et des Grecs. Les calamités durèrent un siècle. Ce fut une « désolation » qui rappela le temps de l'invasion lombarde : des villes comme Tarente et Brindisi furent anéanties.

Seul le duché de Naples fut ménagé par les musulmans, qu'un évêque de la belle

ville campanienne ne se fit pas scrupule de prendre pour alliés. Aux alentours de la capitale du duché, la tranquillité fut suffisante, dans un siècle de carnage et de ruine, pour permettre à l'art de suivre pacifiquement son cours. Il semble que les sculpteurs napolitains et sorrentins aient continué, après le xe siècle, à représenter sur les *transennæ* des monstres d'une fière silhouette et d'un relief puissant. Une plaque de Cimitile, sculptée au xiie siècle, en même temps que l'ambon de l'ancienne basilique de Saint-Félix, offre encore des motifs archaïques : la triple arcature d'un sarcophage du vie siècle, un grand entrelacs et des oiseaux affrontés (*fig.* 35). De leur côté, les sculpteurs apuliens n'oublièrent pas, au milieu des ruines, toutes les traditions du décor ancien dont nous avons trouvé les restes à Otrante et à Brindisi ; les Bénédictins du Mont-Cassin, en fuyant leur monastère incendié, emportèrent dans les villes de Campanie, où ils allèrent s'établir, quelques souvenirs de l'art que les peintres du monastère du Volturne avaient pratiqué, au temps de l'abbé Épiphane. Pourtant, l'école napolitaine exceptée, le développement des écoles artistiques de l'Italie méridionale subit vers la fin du ixe siècle une interruption violente. Dans l'histoire des monuments, on doit marquer, après l'invasion sarrasine, une solution de continuité, qui correspond à un désert.



Fig. 35. « Transenna » du xiie siècle dans l'église de Cimitile, copie tardive de motifs décoratifs du vie et du ixe siècle.

LIVRE DEUXIÈME

L'ART MONASTIQUE : BASILIENS ET BÉNÉDICTINS

LA PEINTURE DANS L'ITALIE MÉRIDIONALE
DU Xe AU XIIIe SIÈCLE

PREMIÈRE PARTIE

L'ART DES MOINES BASILIENS DANS LES PAYS GRECS ET LATINS DE L'ITALIE MÉRIDIONALE

La domination de l'Empire d'Orient sur l'Italie méridionale, du IXe au XIe siècle : organisation des deux *thèmes* de Calabre et de « Longobardie ». — Les souvenirs de la domination byzantine dans la nomenclature géographique. — La seconde hellénisation de l'Italie du Sud. — Persistance du rite grec et de la langue grecque. — L'art byzantin dans l'Italie méridionale.

I. — Deux monuments apuliens contemporains de la domination byzantine. — Les édifices d'architecture orientale dans la Calabre, la Basilicate et la Terre d'Otrante, après la conquête normande. — Eglises à coupoles : la *Cattolica* de Stilo, San Marco de Rossano, San Pietro d'Otrante et ses peintures, Sant' Angelo au mont Raparo et ses peintures, chapelle Santa Filumena, à Santa Severina. — Eglises calabraises de type sicilien : San Giovanni, près Stilo ; Santa Maria del Patiro, près Rossano ; la basilique de la Roccelletta, près Catanzaro Marina. — Les ruines des grands monastères basiliens de la Calabre et de la Terre d'Otrante.

II. — Les grottes basiliennes de l'Italie méridionale. — Divers courants de migration des moines grecs, depuis le détroit de Messine et le cap de Leuca jusqu'au mont Vulture et à l'Ofanto. Les incursions des musulmans. Rôle des trois ports apuliens qui étaient des métropoles grecques. — Les « laures » des moines grecs et les habitations des troglodytes d'Apulie. — Architecture des chapelles souterraines : le plan, les voûtes simulées. Inscription du diacre-architecte Jean, sur la chapelle de San-Procopio, près Fasano.

III. — Les peintures des grottes et des chapelles basiliennes. Fresques superposées. Thèse de François Lenormant ; études de M. Diehl. — Les deux Christs de Carpignano (959 et 1020) ; les peintres Théophylactos et Eustathios. — Grotte de *San Biagio*, près San Vito dei Normanni : les peintures du plafond, datées de 1197 et signées par maître Daniel. — Autres peintures du XIIe siècle dans la grotte *San Giovanni*, près de la grotte *San Biagio*. — Peintures basiliennes du XIe et du XIIe siècle, sommairement classées d'après le type, de plus en plus austère, des Christs qui y sont représentés. — Chapelle de *San Lorenzo*, près Fasano, en Terre de Bari (XIe siècle) ; chapelle de Solito, près Tarente ; chapelle *dei Santi Stefani*, près Vaste ; oratoire de *San Michele* de Monticchio, sur le mont Vulture. Caractère de ces fresques. — Peintures du XIIIe siècle dans le style du XIIe : église de Nardò ; chapelle Santo Stefano, à Soleto. — Peintures du XIIIe et du XIVe siècle, à coloris clair et vif : église Santa Maria di Cerrate, près Lecce ; grotte de *San Biagio* : les peintures des parois. — Monochromie et polychromie. — Les fresques basiliennes de l'Italie du Sud comparées aux peintures byzantines de Rome et aux fresques de l'église Sainte-Sophie de Kiev. — Les peintures apuliennes sur panneau.

Quand prit fin la mêlée qui avait duré plus d'un siècle, le vainqueur qui se trouva établi sur les positions conquises fut l'empereur d'Orient. Dès la fin du IXe siècle, la domination du *basileus* était étendue en fait sur la moitié de l'Italie méridionale, et le nom de *thème de Longobardie*, que les Grecs avaient maintenu, au temps même où ils ne possédaient effectivement que le *thème* de Calabre [1], désigne une province byzantine qui couvre la plus grande partie de l'ancien duché de Bénévent.

1. G. Schlumberger, *l'Epopée byzantine*, I, p. 495.

Les deux *thèmes* de l'Italie du Sud furent placés sous l'autorité d'un officier, le *Catapan*, qui résida, d'ordinaire, non point dans la vieille citadelle byzantine de Rossano, mais à Bari, dans un port ouvert de l'Apulie. Le Catapan, dont le nom même impliquait, au dire des Latins[1], l'idée d'un pouvoir illimité, fut comme un nouvel exarque et un vice-empereur de l'Italie byzantine[2]. Il commandait à un nombreux état-major de fonctionnaires, décorés de titres retentissants, — Protospathaires, Protosébastes, Protovestiaires. Cette organisation ne dura qu'un demi-siècle : en 1053, les Normands battirent le dernier Catapan au pied du Gargano et le poursuivirent, mortellement blessé, jusqu'à Viesti, à la pointe du promontoire. Mais, sous les nouveaux maîtres de l'Italie méridionale, l'administration byzantine laissa des souvenirs singulièrement vivaces chez ceux-là même qui l'avaient maudite et détruite.

Le Catapan Bojoannis avait organisé la « Marche » avancée qui s'étendait du golfe de Manfredonia aux montagnes de la Molise, occupées par les Lombards, et il y avait fondé ou restauré des villes, dont l'une reçut des Grecs le nom homérique de Troja. Dans les actes officiels du « duc d'Italie », la plaine du « *Tavoliere* » ne porte pas de nom particulier et se trouve confondue dans l'Apulie. Mais la tradition populaire attacha le nom du Catapan à la province où Bojoannis avait laissé les traces de sa puissance ; dès la fin du xie siècle, le nom de la « Catapanate » s'était altéré en celui de *Capitanate*[3]. De même la région que les documents byzantins continuaient d'appeler Lucanie prit, dans l'usage commun, le nom des officiers impériaux qui la gouvernaient[4] : du titre du *Basilicos*, représentant du *Basileus*, on fit le nom de la Basilicate. L'habitude populaire prévalut peu à peu sur l'ancienne nomenclature, si bien qu'à la fin du xiie siècle[5] les noms de Capitanate et de Basilicate furent officiellement adoptés par la chancellerie des rois normands. Jusqu'à la chute des Bourbons, deux provinces italiennes gardèrent les noms de deux fonctionnaires byzantins.

Aujourd'hui encore, en Calabre, en Basilicate et en Terre d'Otrante, une foule de noms de lieux conservent une forme grecque. La bourgade de Rocca Niceforo porte toujours le nom d'un *Basileus* ou d'un gouverneur byzantin ; un monastère a légué au village qui l'a remplacé le nom de Kyrsosimo (aujourd'hui Cersosimo[6]) ; un affluent du Sinni est appelé *Serropotamo*[7]. La carte de l'Italie moderne, où des stations de chemin de fer,

1. « Quod Catapan Graeci nos *juxta* dicimus *omne* [κατὰ πᾶν]... »

Cette étymologie du chroniqueur Guillaume de Pouille ne doit pas être prise au sérieux. Du Cange (s. v. *Catapanus*, II, col. 412) remarque justement que la forme grecque du mot est non pas καταπανος, mais κατεπάνω.

2. Le Catapan prenait d'ordinaire sur ses diplômes le titre de duc d'Italie, de Calabre et de Sicile.

3. Léon d'Ostie, II, 51. Cf. Romuald. salern. (Muratori, *R. I. S.*, vii, col. 167).

4. Le titre de Βασιλικός ne se trouve dans aucun des documents grecs relatifs à l'Italie méridionale (Trinchera, *Syllabus Græcarum membranarum*, Naples, 1865, in-4°). Il est cité à plusieurs reprises, au xe siècle, dans le traité de Constantin Porphyrogénète sur l'*Administration de l'Empire*.

5. Cf. Homunculus [Racioppi], *Storia della denominazione di Basilicata*, Rome, 1874.

6. Près de Noepoli, en Basilicate, aux confins de la Calabre. Sur le monastère de *Sancta Maria de Kyrsosimo*, cité pour la première fois en 1068, voir Di Meo, *Annali critico diplom.*, t. VII, p. 101 ; — Trinchera, *Syllabus Græc. memb.*, p. 60-395, *passim*.

7. Cf. Racioppi, *la Lucania*, Rome, 1886, II, ch. 1er.

isolées dans le maquis, ont seules repris les noms éteints de Métaponte et de Sibaris, n'a pas cessé de raconter, plus clairement que les chroniques byzantines, la seconde « hellénisation » de l'Italie méridionale.

Les groupes de population grecque qui avaient végété dans les montagnes de Calabre, depuis le temps de Justinien, furent renforcés, au IXe et au Xe siècle, par des colonies de laïcs et de moines qui peuplèrent la Terre d'Otrante et pénétrèrent jusqu'au nord de la Basilicate. Plus encore que les convois d'émigrants envoyés de Grèce par Basile Ier et par Nicéphore Phocas ou chassés de Sicile par les musulmans, l'organisation religieuse imposée par les empereurs d'Orient aux provinces reconquises contribua à implanter dans l'Italie byzantine la langue et les coutumes grecques. La reconstruction des villes ruinées par les Sarrasins fut suivie, à la fin du Xe siècle, par la fondation de deux nouveaux sièges métropolitains dans le *thème* de Longobardie. Tarente et Brindisi reçurent de Constantinople leurs premiers archevêques. En même temps, l'autorité du métropolite d'Otrante, qui avait été longtemps réduite à l'extrémité de la presqu'île Salentine, fut étendue en Basilicate sur les évêchés de Matera, d'Acerenza et de Gravina [1]. Hors des villes et jusque dans les lieux les plus agrestes, des communautés de moines basiliens fondèrent quantité de monastères et d'ermitages. Les campagnes elles-mêmes furent ainsi gagnées au rite grec et à la langue grecque.

La conquête normande ramena les diocèses de l'Italie du Sud à l'obédience de Rome, et peu à peu les évêques grecs firent place à des prélats latins. Pourtant, même après la consommation du schisme de Michel Cérulaire, la plupart des monastères basiliens déjà fondés survécurent, les uns libres et dominant les alentours en suzerains, d'autres, vassaux de quelque grande abbaye bénédictine, comme la Cava ; en même temps, de nouveaux monastères grecs se fondèrent, grâce aux donations princières [2]. Autour des communautés étrangères toujours florissantes, la langue grecque continua d'être, dans beaucoup de districts, la langue officielle des actes publics. Sous l'empereur Henri VI, en 1196, le notaire de la ville d'Acerenza, au cœur de la Basilicate, rédige et signe en grec [3]. Ce que les Normands avaient respecté des fondations religieuses laissées par la domination byzantine se maintint, semble-t-il, jusqu'à l'avènement de la dynastie angevine. Les princes français se firent les alliés de l'autorité pontificale, de l'ordre bénédictin et des nouveaux ordres latins, dominicain et franciscain, contre le clergé schismatique. Mais, après la lutte décisive qui, pendant le XIVe siècle, fut livrée, en Italie, au rite grec et aux fidèles de l'antique discipline basilienne, la langue grecque survécut, dans le peuple de la Calabre et de la Terre d'Otrante, au culte qui l'avait propagée.

A côté de la langue écrite et parlée, quelle fut, dans les provinces hellénisées de l'Italie

1. Voir le texte souvent cité de LUITPRAND (MURATORI, *R. I. S.*, II, 1, p. 488).
2. BATIFFOL, *l'Abbaye de Rossano*, Paris, 1891, p. XXV.
3. « Γραφὲν χειρὶ Θεοδώρου εὐτελοῦς νοταρίου καὶ ταβουλαρίου Ἀχερεντίας. » TRINCHERA, *Syllabus græc. memb.*, n° CCXLII, p. 327.) Le dernier diplôme grec du prieur de Kyrsosimo qui nous soit parvenu porte la date de 1232 (*Ibid.*, n° CCLXXXV, p. 394).

du Sud, la langue des Arts? La religion officielle n'allait point sans un art religieux. Le culte grec avait besoin d'églises; avec les vêtements sacerdotaux, évêques et higoumènes apportaient leurs icones; enfin les artistes de profession ne devaient manquer ni parmi les immigrants laïcs, ni parmi les moines. C'est pendant les deux siècles où la moitié de l'Italie méridionale fut réunie de fait à l'Empire d'Orient que l'art byzantin sut monnayer le trésor des traditions artistiques accumulées depuis les origines du christianisme, et constitua les types qui devaient avoir cours pendant une longue suite de générations. L'architecture avait réalisé de multiples combinaisons de la coupole; l'iconographie, après la querelle des Iconoclastes, avait achevé de se développer et allait se fixer; les formes antiques capables de se prêter à la sévérité du drame chrétien avaient reparu, dans une véritable Renaissance; un coloris d'une opulence orientale, que l'art antique n'avait pas connue, semblait revêtir de soie les figures sculpturales des mosaïques. Cet art, fort de toutes les traditions savantes, oubliées ou inconnues de l'Occident, et dont les chefs-d'œuvre, en Grèce, sont les mosaïques de Saint-Luc en Phocide et de Daphni, près d'Athènes, régna dans la ville sainte de la Russie et dans les églises de la lagune vénitienne. Pénétra-t-il de même dans les provinces italiennes du *basileus?* Peut-on découvrir en Calabre et en Apulie des œuvres d'art qui rappellent de loin les splendeurs de Sainte-Sophie de Kiev ou de Saint-Marc de Venise?

I

Il ne s'est conservé aucun des édifices qui ont été élevés dans l'Italie du Sud sous le gouvernement des Catapans. Seuls deux monuments, qui ne sont pas des constructions, portent encore la marque de la domination byzantine. L'un est l'inscription que le protospathaire Lupus, après avoir reconstruit, sur l'ordre « des empereurs » de Byzance, la ville de Brindisi, ruinée par les Sarrasins, fit graver sur le piédestal de l'une des deux colonnes antiques, aux chapiteaux ornés de divinités marines, qui marquaient, au bord de l'Adriatique, la fin de la voie Appienne[1]. L'autre est un petit bas-relief représentant la Vierge à mi-corps, avec l'Enfant sur son bras gauche, qui est encastré dans une chapelle de Trani. Sur le cadre de cette grossière icone de marbre est gravé le nom du turmarque Delterios[2].

Pour trouver, après le xe siècle, des traces visibles de la civilisation byzantine dans les provinces italiennes qui ont appartenu à l'Empire d'Orient, il faut descendre jusqu'au temps des ducs normands d'Apulie et des rois normands de Sicile. Ce n'est, d'ailleurs, ni dans la Capitanate ni dans la Terre de Bari qu'on peut découvrir une œuvre du xie ou du xiie siècle qui soit purement byzantine. La ville qui avait servi de résidence au Catapan conservera bien, jusqu'au temps des Angevins, l'habitude de compter les années à dater

1. Schulz, I. p. 298. On ne sait si le personnage qui a fait graver son nom et son titre sur le piédestal de la colonne de Brindisi doit être identifié avec le protospathaire Lupus, auquel est attribuée une chronique apulienne du xie siècle. Cf. Pertz, *M. G. H.*, *Scriptores*, v, p. 51.

2. « ✝ Κυριε βοηθη τον δουλον σου Δελτεριον τουρμαρχη ». Cf. Beltrani, *Arch. stor. per le prov. nap.*, vii, 1882, p. 618.

du 1er septembre[1]; ses notables continueront de mettre en préfixe à leur nom le titre de *kyrios*[2]. Mais Bari n'avait jamais été une métropole de l'Église grecque[3] et la langue latine y était restée usuelle parmi les ecclésiastiques, comme dans le peuple. De même la Terre de Bari ne fut point servilement soumise à l'influence artistique de Byzance. Un demi-siècle après l'expulsion des derniers fonctionnaires du *basileus*, les premières églises apuliennes qui se soient conservés forment déjà, par leur architecture, un groupe indépendant, qui devra être étudié à part.

En parcourant les anciennes régions de langue grecque, on trouvera disséminés, en Terre d'Otrante, en Basilicate et en Calabre, quelques édifices du XIIe et du XIIIe siècle, qui n'ont point d'analogues sur le continent italien et que l'on dirait transplantés des rivages opposés de la mer Ionienne. Ce sont des églises fort petites et, pour la plupart, en misérable état. Les unes s'élèvent dans des villes ou des bourgades peu visitées; les autres, perdues sur une montagne ou dans un vallon, sont le seul reste d'un monastère éteint.

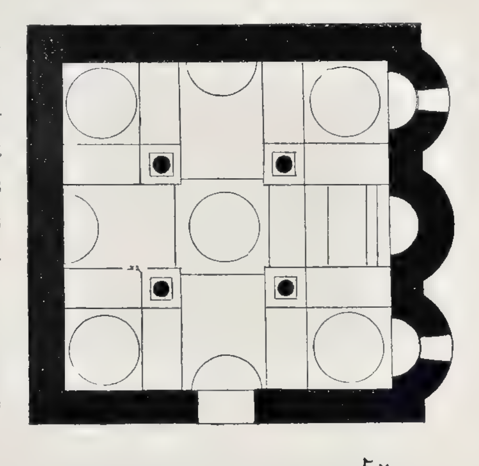


Fig. 36. — Plan de la « Cattolica » de Stilo, en Calabre, d'après Schulz.

La plus connue et la plus étonnante de ces chapelles grecques exilées en Italie est l'ancienne église paroissiale, le Καθολικόν de Stilo, en Calabre[4]. Les gens du pays lui ont gardé son nom grec, et l'appellent encore la *Cattolica*. Quand on a un moment observé les détails du minuscule édifice (*fig.* 37), les cinq coupoles, les toits de tuiles creuses, l'appareil fantaisiste de briques épaisses ou plates et de briques en losanges, les stries et les réticules soulignés sur la façade ou sur les tambours des coupoles par des joints épais de mortier grisâtre, on s'attend vraiment à voir sortir de l'église calabraise un *pàpas* à la longue chevelure. A l'intérieur de l'étroit édifice, quatre tronçons de colonnes antiques[5], surmontés de lourds chapiteaux quadrangulaires, supportent les arcades massives et les voûtes empâtées de crépi (*fig.* 38). En dehors de la coupole centrale et des quatre coupoles qui occupent les angles du plan carré, les quatre bras de la croix sont couverts de voûtes en berceau[6] (*fig.* 36).

1. Cf. Giry, *Manuel de diplomatique*, p. 127, n. 8.
2. Un patricien de Bari, grand chancelier de Charles Ier d'Anjou, portait le nom de *Kiurihelia* (V. l'inscr. de son tombeau dans Schulz, I, p. 50, n° 6). On trouve également à Trani les noms de *Chiuralexius*, de *Chiuramaria* (1238 et 1248; Prologo, *la Carte del Duomo di Trani*, p. 234-235). Des noms analogues se lisent encore à Bari sur quelques enseignes.
3. Fabre, *le Liber Censuum*, p. 28, n. 1.
4. Cette petite église a été signalée dès 1835 par l'érudit calabrais Vito Capialbi. Cf. Schulz, I, p. 356, n° 1.
5. Sur l'une d'elles sont gravées une croix et une inscription abrégée, qui se lit : Θεός κύριος ὃς ἐπέφανεν ἡμῖν (Schulz, I, p. 357; — Jordan, *Mon. byz. de Calabre*, *Mélanges de l'École de Rome*, IX, 1889, p. 327).
6. Voir la coupe dans Schulz, *Atlas*, pl. LXXXVIII.

Il existe en Calabre une seconde chapelle à cinq coupoles, San Marco de Rossano, qui a exactement le même plan [1] et à peu près les mêmes dimensions que la Cattolica de Stilo [2]. Dans la petite église de Rossano, le système des voûtes repose, non point sur des colonnes provenant d'une ruine romaine, mais sur des piliers carrés; de plus, les quatre coupoles des angles, au lieu d'être surélevées sur des tambours, forment au-dessus du toit blanchi à la chaux des boursouflures à peine distinctes. A en juger par ce



FIG. 37. — LA « CATTOLICA » DE STILO, EN CALABRE.

dernier détail, San Marco de Rossano représente un type d'édifice grec à coupoles antérieur au type représenté par la *Cattolica* de Stilo [3]. Quant à cette dernière chapelle, avec

1. Le plan est publié par M. Diehl (*l'Art byz. dans l'Italie mérid.*, p. 190).

2. A Rossano, le carré du plan, mesuré à l'intérieur de l'église, a 6m,75 de côté; à Stilo, il a 6 mètres.

3. DIEHL, *l'Art byz. dans l'Italie mérid.*, p. 193. Dans les églises orientales à coupoles multiples on peut distinguer trois groupes, dont la succession logique coïncide probablement avec l'ordre chronologique :

1° Le premier groupe comprend des églises du VIe siècle, dont seule la coupole centrale est surélevée sur un tambour trapu. La saillie des coupoles secondaires varie suivant les édifices. A Saint-Nicolas de Myra (TEXIER et PULLAN, *l'Archit. byz.*, pl. LVIII), les quatre coupoles des angles ne s'élèvent pas au-dessus des berceaux. Cachées sous la toiture, elles laissent à l'édifice l'aspect extérieur d'une église à une coupole, et n'ont pas d'autre rôle que de couvrir un espace carré, comme ferait une voûte d'arêtes, tandis que les berceaux couvrent un espace rectangulaire. Sur l'église des Saints-Apôtres, rebâtie à Constantinople par Justinien, les quatre coupoles secondaires faisaient saillie au-dessus de la toiture, mais elles reposaient directement sur leurs pendentifs et restaient beaucoup plus basses que la coupole centrale. Ce dernier type d'édifice, dont on peut se faire une image précise, d'après plusieurs des églises figurées dans le *Ménologe* de Basile II, fut reproduit à Saint-Marc de Venise.

2° D'autres édifices, construits sur le modèle archaïque de Saint-Nicolas de Myra ou même de Sainte-Sophie, eurent, en dehors du vaisseau des nefs, deux, trois ou quatre coupoles, élevées sur le narthex. C'est le cas d'une église de Constantinople, la *Theotokos*, construite au temps de Léon le Philosophe (vers 900), et complétée, au temps de l'impératrice Théodora (vers 1185), par l'addition d'un narthex surmonté de trois hautes coupoles. Vu du côté du narthex, l'édifice a la

son capricieux appareil de briques, ses épais joints de mortier et la baie tréflée qui est percée au-dessus de sa porte, elle rappelle de la manière la plus évidente les églises bâties, au XIVe siècle, à Mistra, près de Sparte[1].

Une petite église d'Otrante, San Pietro, a le même plan carré que les chapelles à cinq coupoles de Stilo et de Rossano; seulement les coupoles des angles y sont remplacées par quatre berceaux, dont l'axe est parallèle à celui de la nef. C'est la disposition de Saint-Eugène de Trébizonde[2] et de plusieurs chapelles de l'Athos, comme Saint-Nicolas de Lavra[3]. Les piliers ronds sont très bas et les chapiteaux, ornés de feuillages travaillés au ciseau et au trépan, sont très massifs. L'intérêt de ce curieux édifice est moins dans son architecture que dans sa décoration. Tandis que San Marco de Rossano et la *Cattolica* de Stilo ne conservent

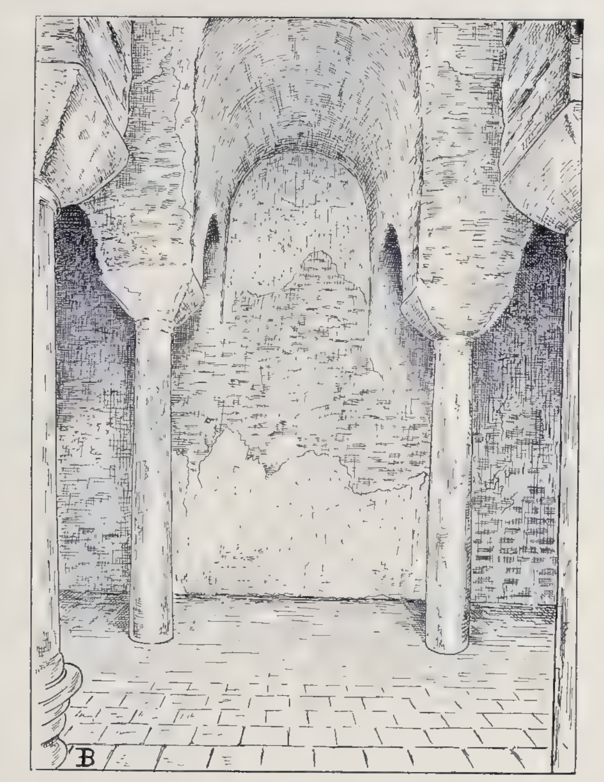


FIG. 38. INTÉRIEUR DE LA « CATTOLICA » DE STILO.

silhouette d'une église de même type que la *Cattolica* de Stilo; vu de l'abside, il paraît n'avoir qu'une coupole centrale; vu à l'intérieur, c'est une église à quatre coupoles basses, du type de Saint-Nicolas de Myra [Cf. SALZENBERG, *Christl. Baudenkmäler Constantinopels*, pl. XXXIV, XXXV, fig. 1; XXXVI, fig. 1; — ESSENWEIN, *die Baustile* (DOHME, *Handbuch der Architektur*, 2e partie), II, 1886, p. 154, n. 125; — BAYET, *l'Art byzantin* (*Bibl. de l'Enseig. des Beaux-Arts*), p. 137-138, fig. 39 et 40]. De même l'église des Saints-Apôtres, à Thessalonique, est un étroit édifice à coupole unique, entouré, sur trois de ses faces, d'un narthex continu, aux angles duquel s'élèvent quatre coupoles. De quelque côté qu'on l'aborde, cette église donne l'illusion d'un édifice dont les trois nefs seraient surmontées de cinq coupoles sur tambour (TEXIER et PULLAN, *l'Archit. byz.*, pl. XLV-XLVII).

3° Le type des églises à cinq coupoles sur tambour, qui devint populaire en Grèce et qui donna en Italie la *Cattolica* de Stilo, fut constitué lorsque les coupoles hautes du narthex prirent, sur la toiture de l'église même, la place des coupoles basses qu'on voyait encore sur les nefs latérales de la *Theotokos*. La transformation est accomplie au XIe siècle, peut-être plus tôt. A Sainte-Sophie de Kiev la coupole centrale est flanquée de quatre coupoles sur tambour octogonal, dont deux s'élèvent au-dessus de la *prothesis* et du *diakonicon*. Mais, s'il est certain que, dès le XIe siècle, on ait élevé en Orient des églises à coupoles multiples sur tambour, rien ne prouve que dans ce siècle et dans le siècle suivant on n'ait pas continué d'élever des églises à coupoles basses. La petite église de Rossano est antérieure à celle de Stilo : on ne saurait lui assigner une date entre le XIe et le XIIIe siècle.

1. COUCHAUD, *Choix d'églises byz.*, pl. XX, XXI et XXIV.

2. MILLET, *Bull. de corresp. hellén.*, 1895, p. 448, fig. 20.

3. BROCKHAUS, *Die Kunst in der Athos-Klöstern*, Leipzig, 1891, p. 70. Dans l'église San Pietro d'Otrante, de même que dans les églises calabraises à cinq coupoles de Stilo et de Rossano, le triple sanctuaire des églises grecques est supprimé et les trois absides qui terminent les nefs ont la même profondeur.

sous le badigeon aucune trace de peintures, on a récemment mis à nu, à San Pietro d'Otrante, des fresques d'un ton roux, accompagnées d'inscriptions grecques peu lisibles, et qui ne paraissent pas antérieures au XIVe siècle. Dans le bas côté de gauche, près de l'abside, on distingue sur la voûte en berceau *le Lavement des pieds*[1] et *la Cène*[2]. Dans l'absidiole de gauche est représentée la *Vierge*[3]; dans l'absidiole de droite, *Saint Nicolas*. Le saint évêque occupe exactement, dans la petite église italienne, la place qui lui est attribuée dans la plupart des églises grecques, depuis le XIe siècle jusqu'à nos jours.

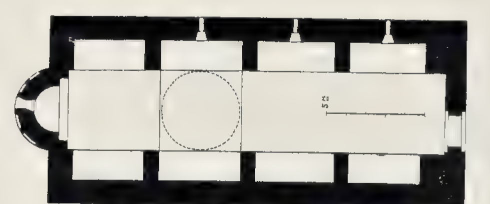


Fig. 39. — Plan de la chapelle Sant' Angelo au mont Raparo (Basilicate).

Un vallon de la Basilicate, près du mont Raparo, et non loin de San Chirico, — une bourgade au nom grec, — abrite encore une église à coupole, qui a fait partie de l'ancien monastère basilien de Sant' Angelo, fondé au Xe siècle par saint Vital[4]. Ce monument, isolé dans les montagnes de la basse Basilicate, à égale distance des deux mers Tyrrhénienne et Ionienne, est, comme les églises voisines du port d'Otrante et du littoral calabrais, un édifice byzantin. Certaines chapelles rurales de la Morée offrent des combinaisons analogues d'une nef unique voûtée en berceau, sans arcs doubleaux, et d'une coupole centrale[5]. A Sant' Angelo, un transept rudimentaire, voûté en berceau, croise le berceau de la nef. Des niches, voûtées comme le transept, forment chapelles de chaque côté de la nef et du sanctuaire : les voûtes de ces niches

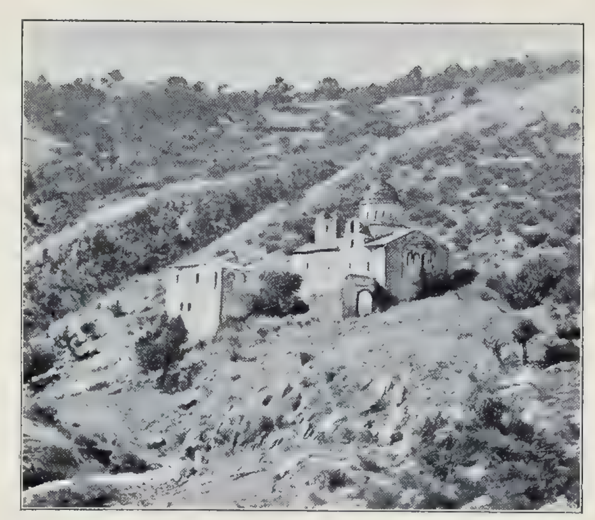


Fig. 40. — Vue de la chapelle Sant' Angelo au mont Raparo (Basilicate).

1. Le Christ est ceint d'un linge; saint Pierre porte la main à son front; le bassin est monté sur un pied aussi haut que la vasque.

2. Le Christ (barbe et cheveux roux) est assis à gauche d'une table rectangulaire, sur laquelle sont posés trois poissons.

3. Dans les églises grecques, la place de la Vierge glorieuse est d'ordinaire la conque de l'abside centrale.

4. Ce monument a été décrit pour la première fois par M. Vittorio di Cicco : *l'Arte nella Lucania* (*Arte e Storia*, 1897, p. 109-110). Le monastère de Sant' Angelo est cité dans des documents de 1086, 1085 et 1114 (Di Meo, *Annali critico diplom.*, sub ann.).

5. Couchaud, *Choix d'églises byz.*, pl. IV.

s'élèvent jusqu'à la naissance du berceau central. Le tambour cylindrique de la coupole est posé sur quatre trompes d'angle. Bien que les berceaux de la nef et du sanctuaire soient en plein cintre, les quatre arcades qui terminent ces berceaux, au point où ils s'interrompent pour laisser place à la coupole, sont en tiers-point. Le constructeur a fait saillir légèrement les claveaux des pierres de tuf très irrégulières, maintenues par un ciment compact, et a fait gauchir les courbes, de manière à figurer un arc brisé. Sans doute voulait-il donner plus de résistance aux segments des voûtes sur lesquels portait le poids du tambour.

A l'extérieur, le tambour de la coupole et l'abside sont décorés d'arcatures d'un faible relief. A l'intérieur, tout l'édifice, piliers, voûtes, coupoles, a été revêtu de peintures, dont il reste des fragments remarquables.

Dans la conque de l'abside on distingue, sur un fond vert, les traces de trois grandes figures qui formaient le groupe bien connu dans l'iconographie byzantine sous le nom de la *Prière* (Δέησις) : La Mère de Dieu et le Précurseur, debout à la droite et à la gauche du Christ, assis sur son trône, s'inclinent devant lui. Le Christ tient un livre sur lequel on lit l'inscription suivante : ΕΔΟΘΗ ΜΟΙ ΠΑΣΙ. Dans une deuxième zone étaient représentées côte à côte deux scènes évangéliques, qui prennent place de même dans le sanctuaire de quelques églises byzantines : la communion du Pain, μετάδοσις, et la communion du Vin, μετάλειψις[1]. De la première scène, il ne reste plus que les pieds nus des Apôtres alignés et le bas de leurs draperies à l'antique. La communion du Vin est assez bien conservée : les Apôtres s'avancent en file vers le milieu de l'abside, inclinés et les mains levées, avec le geste de l'adoration. Le Christ, portant le nimbe crucigère, présente à l'un d'eux une tasse, sur laquelle sont écrits quatre caractères illisibles. Derrière lui, un édicule et une table au-dessus de laquelle se montre un ange, qui assiste à la cérémonie[2]. Les compositions sont identiques aux représentations de la Cène, telles qu'on les trouve dans des églises du XIe siècle, comme Sainte-Sophie[3] et Saint-Michel de Kiev. Si d'ailleurs on remarque que les deux fenêtres superposées qui ont été ouvertes l'une après l'autre dans l'abside s'écartent très fortement de l'axe de l'édifice, on sera amené à supposer que l'abside, avec la couche la plus ancienne des peintures, soit antérieure à l'église actuelle.

Une seconde couche d'enduit a été étendue sur la zone inférieure de l'abside, et a masqué l'une des fenêtres. Sur cette seconde couche étaient représentées deux files de saints évêques, composées chacune de quatre personnages. Les saints tiennent de longs cartels, sur lesquels sont écrits en grec des versets de psaumes, à la louange du Tout-Puis-

1. Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, p. 63. Dans les églises de l'Athos l'image glorieuse qui règne, au fond du βῆμα, au-dessus de la double communion des Apôtres, est la Vierge et non le Christ, comme dans l'église du mont Raparo.

2. Ερμηνεία τῶν ζωγράφων, § 312, p. 157. On lit, au-dessous de la communion du Vin, un reste d'inscription : ΚΑΙ ΠΑCΑ...

3. *Sainte-Sophie de Kiev* (en russe), album publié par la Société Imp. russe d'Arch., Saint-Pétersbourg, in-f°. Pl. 5 : ensemble des deux scènes et groupes des Apôtres.

sant[1]. La plupart d'entre eux portent des chapes couvertes de croix noires; tous ont l'*homophorion* (*fig.* 41). Leur type ascétique, leurs visages olivâtres, très fortement accentués par des traits noirs, contrastent avec les deux scènes de la zone supérieure. Ces vieillards représentent le style des écoles monastiques du XIVᵉ et du XVᵉ siècle, ce qu'on peut appeler le style de l'Athos.

Des peintures toutes semblables à celles qui forment la seconde couche de la décoration de l'abside couvraient autrefois l'église entière, depuis la base des piliers jusqu'au sommet de la coupole. L'enduit est tombé par plaques entières. A peine peut-on reconnaître, sur le berceau de la nef, des scènes de la Genèse, où interviennent le Créateur, avec le nimbe crucigère du Christ, et les deux figures nues des premiers parents. D'autres images pourraient encore être dégagées de la chaux dont on les a recouvertes, il y a cinquante ans. Mais, avant que la restauration de l'église de Sant' Angelo ait été entreprise, il est à craindre que les voûtes, lézardées par vingt tremblements de terre, ne se soient écroulées, laissant une ruine informe à la place où deux ou trois curieux auront visité, dans la région la plus inaccessible de la Basilicate, une des œuvres les plus bizarres des moines grecs d'Italie.



FIG. 41. — UN SAINT ÉVÊQUE, FRESQUE BYZANTINE DANS L'ABSIDE DE L'ÉGLISE SANT' ANGELO AU MONT RAPARO.

Une seconde chapelle byzantine à une nef unique, surmontée d'une coupole, se trouve en Calabre : c'est la petite église de Santa Filumena[2], élevée sur le flanc du rocher, hérissé de figuiers d'Inde, que couronne la ville forte de Santa Severina. La nef a été entièrement rebâtie et seule la porte en tiers-point remonte au XIVᵉ siècle. La petite coupole, dont le tambour porte une ceinture de fines colonnettes, fait penser moins à une église de Grèce qu'à une chapelle d'Arménie ou de Géorgie (*fig.* 42).

Avec cet édifice étrange et actuellement impossible à dater, comme tous ses congénères de Basilicate et de Calabre, s'achève la série que forment, dans les provinces hellénisées de l'Italie, les petites églises de pure architecture grecque, dont la coupole et la voûte en berceau sont les éléments essentiels.

Une nouvelle série commence avec l'église ruinée du monastère basilien de Saint-Jean près de Stilo. M. Jordan, qui a le premier décrit les restes de cette construction[3], en a très justement indiqué l'origine. Des arcatures entrecroisées sont dessinées par l'arrangement des briques, à l'extérieur de l'abside, et les supports de la coupole, au lieu d'être des pen-

1. Voici les deux cartels lisibles, dont l'un est reproduit sur la figure 41 : † ΔΕCΠΟΤΑ $\overline{\text{ΚΕ}}$ Ο $\overline{\text{ΘC}}$ ΗΜ$\overline{\text{Ω}}$ Ο ΚΑΤΑCΤΙCΑC ΕΝ ΟΥΡΑΝΟΙC ΤΑ... — † Ο $\overline{\text{ΘC}}$ Ο ΑΓΙΟC Ο ΕΝ ΑΓΙΟΙC ΑΝΑ...
2. DIEHL, *l'Art byz. dans l'Italie mérid.*, p. 202.
3. *Mélanges de l'École de Rome*, 1889, p. 334.

dentifs sphériques, sont des trompes d'angles, formées de petits arcs concentriques avançant les uns sur les autres en encorbellement, comme les alvéoles d'une voûte à stalactites. C'est un système de décoration et de construction qui ne se retrouve pas en Grèce et dans le reste de l'Orient chrétien; il se rencontre seulement dans les églises de Palerme (Sainte-Marie de l'Amiral, Chapelle Palatine, San Giovanni degli Eremiti), auxquelles ont travaillé des ouvriers musulmans. San Giovanni de Stilo, église d'une abbaye qui fut fondée au temps du roi Roger, quand Palerme était devenu l'un des centres d'attraction et de rayonnement de la civilisation et de l'art, est en Calabre une construction sicilienne.



FIG. 42. — CHAPELLE SANTA FILUMENA, A SANTA SEVERINA (CALABRE).

Des influences analogues expliquent les caractères singuliers de deux églises calabraises, dont l'une a passé jusqu'ici pour un monument unique et dont l'autre était restée une énigme. L'église de la grande abbaye *Santa Maria del Patiro*, fondée sur une montagne voisine de Rossano en l'honneur de la Vierge, guide des pécheurs vers la patrie céleste[1], n'est plus une chapelle, mais une véritable basilique qui, depuis l'entrée jusqu'au fond de l'abside centrale, mesure près de 25 mètres de longueur[2]. Aux trois nefs, couvertes en charpente et séparées par des colonnes antiques, fait suite un triple sanctuaire, couvert de trois coupoles lenticulaires. Cette nef de basilique latine et ce sanctuaire d'église à coupoles byzantines n'ont pas été unis par le hasard d'un remaniement. Il suffit de comparer les incrustations géométriques disposées à l'extérieur des trois absides (*fig.* 43) et celles qui ornent l'archivolte de la petite porte ouverte au flanc de l'édifice, pour être convaincu que la façade latérale de l'église latine et le chevet de l'église byzantine ont été bâtis en même temps. La juxtaposition d'éléments aussi disparates dans un même édifice rappellera la Chapelle Palatine de Palerme, avec ses trois nefs à colonnes antiques, accolées à un sanctuaire voûté et surmonté d'une coupole. L'analogie de l'église basilienne et de la chapelle royale est complétée par les arcs en tiers-point très surhaussés qui, dans l'église du Patir, forment les arcades de la nef et supportent les coupoles. Enfin les incrustations de l'abside

1. « Μονὴ τῆς ἀχράντου Θεοτόκου καὶ νέας Ὁδηγητρίας τοῦ Πατρός. » DIEHL, p. 194. Le « Père » qui a donné son nom au monastère est sans doute le premier higoumène.

2. Le plan est donné par M. Diehl (p. 197). L'échelle de ce plan, qui n'est pas indiquée par l'auteur, est de 1/200.

et de la porte latérale sont identiques à celles que l'on peut voir au cloître de Monreale ou au campanile de la *Martorana*. Toutes ces ressemblances s'expliqueront par les rapports que les higoumènes du Patir entretinrent avec la cour de Palerme. C'est au temps du roi Roger et de ses successeurs normands que le grand monastère, fondé à la fin du XIe siècle par saint Barthélemy de Simeri, fut protégé et doté comme un monastère royal, μονὴ βασιλική[1]. La construction a pu être exécutée au temps du propre successeur de saint Barthélemy, l'abbé Luc, qui a laissé son nom gravé dans l'église sur deux cuves baptismales datées de 1135 et 1136[2].

Le rapprochement qui vient d'être fait entre l'église du Patir et les monuments de Sicile dissipera le mystère dont restait enveloppé jusqu'ici le plus majestueux monument du moyen âge en Calabre, la basilique de la Roccelletta. Lenormant, qui le premier en a publié des photographies, l'attribue au VIe siècle; M. Jordan descend jusqu'au VIIIe[3]. Et en effet, quand on rencontre, non loin de la mer Ionienne, à 2 kilomètres de la station de Catanzaro Marina, cette masse de blocage et de briques, semblable à quelque salle éventrée des thermes de Caracalla, on a peine tout d'abord à en classer l'image parmi les monuments des architectures chrétiennes de l'Occident ou de l'Orient.



FIG. 43. — ABSIDE DE L'ÉGLISE SANTA MARIA DEL PATIRO, ENTRE ROSSANO ET CORIGLIANO (CALABRE).

Qu'on se représente, d'après le plan ci-joint (*fig. 44*), cette élévation singulière : une nef unique, divisée autrefois en trois nefs par deux files de colonnes antiques, qui auront été emportées au loin; puis, au delà de l'arc triomphal, un transept et un sanctuaire aboutissant à trois absides voûtées en cul-de-four. La nef était autrefois couverte en charpente; le reste

1. TRINCHERA, *Syllabus græc. membran.*, p. 140; — DIEHL, *l'Art byz. dans l'Italie mérid.*, p. 194. Sur le pavement historié de l'église du Patir, qui porte le nom d'un abbé Blaisius et dont la date est inconnue, voir plus loin.

2. BATIFFOL, *l'Abbaye de Rossano*, p. 25. L'une de ces cuves a été transportée au château de Corigliano.

3. F. LENORMANT, *Gaz. arch.*, 1883, p. 205-206, pl. 5, 6 et 7; *la Grande-Grèce*, II, p. 254-255. Lenormant avait établi un lien entre la basilique ruinée et un petit bas-relief de marbre, représentant la Vierge et l'Enfant, qu'on rencontre, au-dessus d'une fontaine, sur la route qui conduit de Catanzaro Marina à la Roccelletta. M. Jordan et M. Batiffol, qui ont visité le monument, n'ont jeté qu'un coup d'œil distrait sur le bas-relief et se sont référés au témoignage de leur illustre prédécesseur (*Mélanges de l'École de Rome*, 1889, p. 328-331). Il m'en coûte d'avouer ce que M. l'ingénieur Foderaro a dévoilé dans une brochure (*la Basilica della Roccelletta*, Catanzaro, 1890, in-f°, avec un plan qui a servi de première base à celui que je publie). Le « bas-relief contemporain de Justinien », tant vanté par Lenormant, est la copie d'une icone fort récente, conservée dans un oratoire voisin, et le marbre neuf porte la signature : MICHELE BARILARI DA SERRA (*San Bruno*), FECE MDCCCLIV (1854!). Le lecteur, une fois prévenu, pourra distinguer sur la photogravure de la *Gazette archéologique* (1883, pl. 8) les traces de l'inscription accusatrice que la retouche n'a pas entièrement effacées.

de l'édifice, qui forme comme une seconde église, était couvert d'un système compliqué de voûtes d'arêtes sans doubleaux, produites par la pénétration réciproque de deux séries de voûtes en berceaux, dont cinq sont parallèles à l'axe de l'église, tandis que deux autres lui sont perpendiculaires. Une crypte, voûtée comme la partie supérieure de l'édifice et surhaussée de cinq marches au-dessus de la nef, est ménagée sous le sanctuaire. Il est incontestable que la nef couverte en charpente et le sanctuaire voûté ont été construits en même temps : non seulement l'appareil des briques, mais encore les arcatures et les niches décoratives

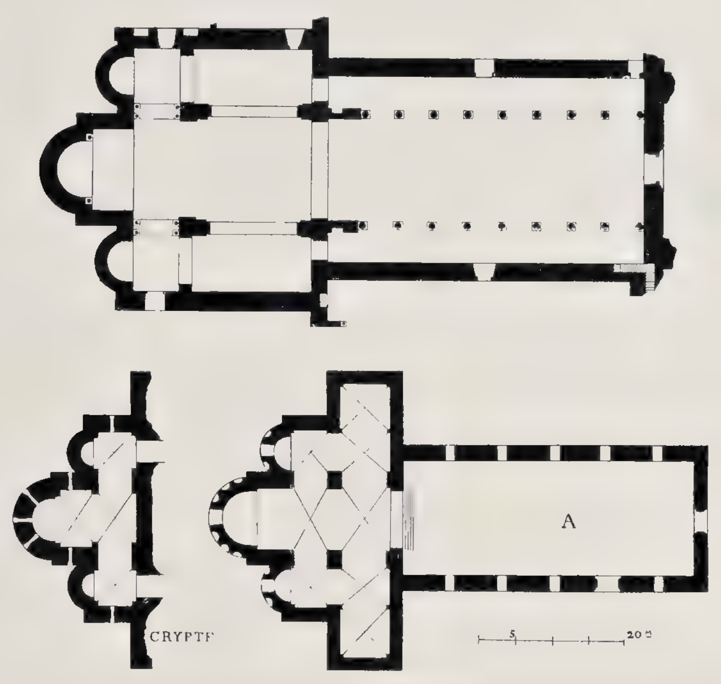


Fig. 44. — La cathédrale de Monreale, près Palerme, et la « Roccelletta », près Catanzaro Marina (plans comparés).

sont identiques d'une extrémité à l'autre de l'édifice, aux absides, sur la façade latérale qui est encore debout et sur la façade principale.

Pour fixer la date de la construction, on n'a aucun secours à attendre des rares documents qui mentionnent, vers le commencement du xiie siècle, l'abbaye *Sancta-Maria-de-Roccella*. Il faut demander son secret au monument lui-même. Le plan et l'élévation de la basilique de la Roccelletta sont conçus d'après les mêmes principes que l'église du Patir et les grandes églises siciliennes. Les multiples voûtes d'arêtes sans doubleaux, dont les arrachements sont encore visibles aux murs de la ruine colossale, restent sans doute une singularité sans seconde. Mais, en Sicile même, le système des voûtes qui couvrent le sanctuaire adjoint aux basiliques latines varie d'une église à l'autre : berceaux et coupole à la cathédrale de Messine, à la Chapelle Palatine et à la *Magione* de Palerme, voûtes

d'ogives, au XIIIe siècle, à Cefalù. Le plafond à caissons de Monreale n'est lui-même qu'un ingénieux travail d'ébénisterie sarrasine destiné à remplacer des voûtes.

Entre toutes les églises siciliennes, la basilique élevée près de Palerme par le roi Guillaume le Bon est celle qui présente la plus étroite parenté de plan avec la ruine perdue en Calabre. Il ne manque pas même des détails caractéristiques, comme les colonnes antiques qui, à l'intérieur des deux édifices, ont été logées dans des échancrures ménagées aux angles de l'abside principale. Si l'on pouvait ajouter foi au témoignage du baron de Riedesel, qui, à la fin du siècle dernier, dit avoir vu quatre tours aux angles de la Roccelletta[1], cette église aurait été identique, par la silhouette comme par le plan, à la cathédrale de Monreale ou à celle de Palerme. En tout cas, il est très probable qu'une grande église de Sicile, abbatiale bénédictine ou cathédrale latine, a servi de modèle, vers la fin du XIIe siècle, à l'abbatiale de la Roccelletta, qui dépendait sans doute, comme celle du Patir, d'un monastère basilien.



Fig. 45. — Chapiteau provenant de l'église basilienne de Sant' Adriano, en Calabre.

La découverte de quelque chapelle inconnue qui, dans un district perdu de la Calabre, a pu jusqu'ici échapper aux recherches, ne saurait modifier ce que nous savons maintenant des monuments de style grec ou sicilien élevés dans les anciens « thèmes » byzantins, après l'établissement des Normands. Quant aux grandes abbayes basiliennes, elles ne livreront plus de secrets. L'église de Sant'Adriano (près San Demetrio Corona), qui fit partie d'un monastère fondé, deux siècles avant le Patir, par saint Nil de Rossano[2], n'a conservé de son architecture que des pans de murs presque informes; les anciens chapiteaux, dont l'un sert de bénitier, se rattachent à des modèles byzantins archaïques, avec leurs longues pommes de pin et leurs amples palmettes (*fig.* 45); les montants des portes, décorés de monstres d'un relief très plat (*fig.* 46), et la cuve baptismale supportée par des figurines barbares, ressemblent aux plus anciennes sculptures siciliennes de la période normande[3]; les colonnes du portail reposent sur des lions, comme à la façade des églises d'Apulie[4]. Le monastère de Saint-Nicolas de Casole, près d'Otrante, a dû être entièrement rebâti après le passage des Turcs, en 1483[5]. Les



Fig. 46. — Fragment d'un montant de porte. Eglise de sant' Adriano.

1. *Voyage de la Sicile et de la Grande-Grèce*, Lausanne, 1773, p. 183.

2. Sur l'histoire du monastère, cf. l'étude de M. J. Gay (*Mélanges publiés à l'occasion du Jubilé épisc. de Mgr de Cabrières*, Paris, Picard, 1899, p. 291 et suiv.).

3. Cf., par exemple, la cuve baptismale de la *Nunziatella dei Catalani*, aujourd'hui transportée au Musée de Messine (H. Gally-Knight, *Saracenic and Norman remains*, 1840, in-f°, pl. X).

4. L'un des lions tient dans ses griffes un enfant, l'autre un bélier. — Pour le pavement historié de Sant'Adriano, voir plus loin.

5. Diehl, *l'Art byz. dans l'Italie mérid.*, p. 170.

bâtiments de Saint-Élie de Carbone, qui dominaient la vallée du Serrapotamo, avaient éte complètement transformés, au XVII[e] siècle, par la munificence du cardinal Santoro, qui a écrit l'histoire du monastère[1]. Après la sécularisation de l'abbaye, sous le gouvernement de Murat, les constructions abandonnées furent employées comme carrières par les habitants du village voisin. Aujourd'hui le monastère, réduit à un monceau de pierres noyé dans les herbes, a l'air d'une ruine vieille de deux mille ans. Le souvenir des Basiliens revit seulement dans l'église du village, qui a recueilli quelques tableaux du XVII[e] siècle, dernières épaves de l'abbaye voisine : un saint Basile, vêtu de noir; saint Nil le Jeune, qui fut, au temps du roi Roger, le premier abbé de Carbone, portant l'*homophorion* sur la chape semée de croix noires. L'artiste napolitain, qui a peint, d'une brosse hâtive, le visage amaigri et les yeux sévères des deux moines, avait sous les yeux quelque vieille icone. Sur le livre que tient saint Basile, le peintre a écrit en grec le titre de la règle : Κανόνη (*sic*) τῶν μοναχῶν; sur le livre de saint Nil, on lit les mots : « μετὰ φόβου θεοῦ... »

II

Un grand nombre de souvenirs des moines basiliens échapperaient à l'historien si, en Calabre, en Basilicate ou en Terre d'Otrante, il se bornait à parcourir les lieux habités ou même à explorer les solitudes, en quête d'édifices ou de ruines. Il faut encore guetter les ouvertures des grottes, au flanc des rochers, et pénétrer sous terre. A l'exemple des solitaires d'Égypte ou de Syrie, leurs ancêtres, et de leurs frères des montagnes de Cappadoce, les Basiliens d'Italie établissaient le plus souvent dans des excavations leurs cellules et leurs oratoires. La montagne de Rossano est criblée de trous qui ont été des habitations d'anachorètes[2]; sur les pentes de la colline que couronne le monastère du *Patir*, on montre les *Grotte dei santi Padri*[3]. La chapelle grecque de Santa Severina a pour crypte une grotte qui est une chapelle plus ancienne, et l'église de Sant' Angelo au mont Raparo s'élève sur le dos d'une profonde et merveilleuse caverne, encombrée de stalactites et sans cesse agitée par le vol des bêtes nocturnes. A l'entrée de ce lieu infernal, dédié, comme tant d'autres grottes redoutées, à l'archange Michel, saint Vital et ses compagnons ont creusé des cellules, et, sur la paroi du boyau resserré, qui donne accès dans la caverne, un prêtre, vers le XI[e] siècle, s'est fait peindre à genoux devant un grand saint Michel, costumé en *basileus*. Dans les vallées et les ravins qui descendent vers la mer Ionienne, beaucoup de grottes isolées et qu'aucun édifice ne signale à l'attention du voyageur ont conservé de même des restes de peintures byzantines.

1. Une description minutieuse de l'église de Saint-Élie, rédigée en 1720, et que j'ai pu lire dans une *Platea* manuscrite du monastère, qui m'a été communiquée à Carbone, donne l'idée d'un grand édifice baroque L'inventaire du Trésor ne signale aucun objet ancien.

2. Lenormant, *la Grande-Grece*, II, p. 187; — Diehl, *l'Art byz. dans l'Italie mérid.*, p. 187.

3. Batiffol, *l'Abbaye de Rossano*, p. 254.

Faire le relevé des grottes basiliennes de l'Italie du Sud, en complétant par le résultat de nos explorations les indications et les descriptions réunies depuis une vingtaine d'années [1], c'est suivre les chemins que les moines orientaux ont autrefois parcourus. Deux courants de migration monastique, dirigés vers l'intérieur de la péninsule italienne, partirent des deux promontoires extrêmes, Calabre et Terre d'Otrante, qui s'avancent, l'un vers la Sicile, l'autre vers la péninsule hellénique.

Les grottes basiliennes sont rares en Sicile [2]. En effet, la plupart des anachorètes durent, à la fin du IXe siècle, abandonner l'île envahie par les Sarrasins et passer le Phare [3]. Mais les campagnes de la Calabre, où ils se réfugiaient, furent à leur tour continuellement menacées par les incursions des musulmans, qui devaient prendre fin seulement lorsque les Normands

1. Les premières grottes basiliennes qui aient été signalées sont celles qui avoisinent Matera : le chanoine VOLPE leur consacra, en 1842, une brochure de 20 pages, qui a pour titre : *Descrizione ragionata di alcune chiese di tempi remoti, esistenti nel suolo campestre di Matera;* Naples, in-8°, avec deux plans inexacts. Schulz, qui n'a pas connu la brochure de Volpe, n'a visité qu'une chapelle souterraine, voisine de Giurdignano, dont il a donné le plan. Les monuments du culte grec conservés dans le sous-sol de l'Italie méridionale n'attirèrent l'attention des érudits qu'après la publication d'une brochure où le chanoine TARANTINI décrivait en détail les peintures de deux grottes voisines de San Vito dei Normanni (*Di alcuni cripte nell' agro di Brindisi*, Naples, 1878). M. Cosimo de Giorgi avait, de son côté, relevé un grand nombre de grottes analogues dans les environs de Tarente et de Lecce. Après avoir réuni ses observations personnelles dans l'excellent ouvrage descriptif intitulé *la Provincia di Lecce* (Lecce, 1880, 2 vol. in-8°), il fit largement profiter de son expérience deux savants français qui visitaient la Terre d'Otrante. Le premier fut François Lenormant, qui esquissa en quelques pages de *la Gazette archéologique* (1881-82) une théorie brillante sur les grottes basiliennes et sur les peintures qu'elles renferment. Après lui, M. Diehl entreprit, sur les indications de M. de Giorgi et de M. L. de Simone, une exploration méthodique des grottes de la Terre d'Otrante, qu'il compléta par une étude attentive de quelques grottes voisines de Matera. Ses descriptions et ses analyses, accompagnées de quelques plans et photographies, ont paru dans plusieurs articles du *Bulletin de Correspondance hellénique* (VIII, 1884, p. 264-281 ; IX, 1885, p. 207-219 ; XII, 1888, p. 441-459). Elles ont été réunies, avec des additions importantes, en un volume intitulé : *l'Art byzantin dans l'Italie méridionale* *Bibl. intern. de l'Art*, Paris, 1894. Depuis lors, des grottes semblables à celles de la Terre d'Otrante ont été signalées dans la Terre de Bari (MOREA, *Chartularium Cupersanense*, Monte-Cassino, 1893, in-f°, p. 217, n. b ; J.-L. SPAGNOLETTI ; *I Lagnoni e Santa Croce di Andria*, Bari, 1892, p. 18 et 27 ; — SARLO, *Arte e Storia*, 1898 ; — L. SYLOS, *l'Arte in Puglia durante le domin. biz. e norm.*, Trani, 1898). J'ai moi-même décrit pour la première fois les chapelles souterraines voisines de Rapolla et de Melfi : *I Monumenti medievali della regione del Vulture* (*Suppl. alla Napoli Nobilissima*, 1897, p. VI-VIII). Deux autres grottes ont encore été découvertes au pied du mont Vulture, par M. G. B. GUARINI (*Napoli Nobilissima*, VIII, 1899, p. 113-118 ; IX, 1900, p. 132-134). Un chercheur actif, M. VITTORIO DI CICCO, a trouvé, au nord de Matera, des grottes basiliennes remarquables, près de Gravina et d'Altamura (*Arte e Storia*, XIX, 1900, 60-61 et 71). Il a, pour la première fois, suivi la trace des migrations basiliennes à l'ouest du Basento, et il a bien voulu me faire connaître, dans la Basse-Basilicate, toute une suite de grottes inédites, dont il a visité une partie avec moi. J'ai dû encore des découvertes de quelque importance, dans la région tarentine, aux indications que m'a offertes M. Quagliati, directeur du musée de Tarente. L'exploration que j'ai faite en tous sens, sur les pas de mes divers devanciers, et étendue, selon mes forces, dans les régions qu'ils avaient négligées, m'a paru assez complète pour donner les éléments d'une carte sommaire des grottes basiliennes dans la Basilicate et l'Apulie (*fig.* 47).

2. M. P. Orsi a découvert, dans la région de Catane et de Syracuse, une série de villages et de monastères abandonnés, dont les chapelles, comme les habitations, étaient creusées dans le tuf. D'après le savant archéologue, ces chapelles, « bien différentes des oratoires de la Pouille », seraient de date très ancienne (*Byz. Zeitschrift*, VII, 1898, p. 12 et suiv. ; VIII, 1899, p. 624). Je n'ai pu moi-même visiter toutes les grottes décrites par M. Orsi, et je doute que ce dernier ait étudié personnellement les grottes basiliennes du continent italien. Pour savoir si les grottes siciliennes sont antérieures au IXe siècle, il faudra des recherches nouvelles. Dès maintenant il est certain que le culte fut établi ou restauré dans plusieurs de ces grottes après la conquête normande. M. Orsi a trouvé, dans une grotte de Pantalica, une peinture du XIVe siècle. J'ai, de mon côté, découvert en Sicile, près de Lentini, une grotte *del Crocefisso*, qui est plus richement décorée de peintures qu'aucune des grottes décrites par M. Orsi : dans l'abside, le Christ, assis entre la Vierge et le Précurseur (XIIe siècle ?) ; sur les parois et les piliers, un saint Christophe et une Vierge (fin XIIIe) ; un saint Jean-Baptiste et deux Vierges (XIVe) ; une sainte Clarisse (XVe). Cette curieuse chapelle a été, comme la plupart des oratoires apuliens, décorée de peintures votives pendant plus de trois siècles.

3. Par exemple, saint Élie de Castrogiovanni († 904) s'établit au *Monte delle Saline*, près de Palmi.

eurent anéanti la puissance arabe dans la Sicile même[1]. Les moines migrateurs se remirent en marche. Des ravins de l'Aspromonte et de la Sila, ils gagnèrent, au-delà du Crati, la région que l'on appelait *Mercurium* et qui confinait avec le pays lombard[2]. Là encore ils ne se trouvèrent pas en sûreté. Quelques-uns, comme saint Saba, cherchèrent un refuge dans les terres du prince de Salerne. Ils s'établirent autour de Lagonegro et jusque dans les mon-



Fig. 47. — Carte des grottes et des chapelles souterraines décorées de peintures byzantines dans l'ancien thème de Longobardie.

Otrante : archevêché ; Acerenza : évêché. G. L. XI-XIV : peintures à inscriptions grecques ou latines, du xi[e] au xiv[e] siècle.

tagnes du Cilento[3], où les traces de leur passage n'ont pas encore été retrouvées. D'autres poussèrent dans la direction du nord et s'engagèrent dans ces vallées de grands torrents qui étaient les seules routes frayées à travers les montagnes et les forêts de la Basilicate. Nous avons rencontré, entre le Sinni et l'Agri, l'église de Sant'Angelo au mont Raparo, bâtie sur l'ermitage qu'avait habité un anachorète sicilien du x[e] siècle, saint Vital. De l'autre côté de l'Agri, un autre Sicilien, saint Luc de Corleone, avait fondé, vers le même temps, le mona-

1. Ainsi les razzias des pirates barbaresques n'ont été définitivement arrêtées qu'après la prise et l'occupation d'Alger par les troupes françaises.

2. Saint Luc de Corleone, saint Christophe, avec sa femme, Cali, et ses fils, Saba et Macarios (V., pour toutes ces pérégrinations, le livre de M[gr] Lancia di Brolo, *Storia della Chiesa in Sicilia*, Palerme, 1884, t. II, p. 364 et suiv.).

3. Lancia di Brolo, p. 400.

stère d'Armento, dont il ne reste que le nom. Quelques grottes basiliennes, avec de misérables restes de peintures, sont éparses sur les hauteurs qui dominent le Sauro, affluent de l'Agri, la Salandrella, affluent du Cavone, le Basento et la haute vallée du Bradano. Les moines grecs dépassèrent Potenza et allèrent toucher le mont Vulture. Autour de la montagne isolée et jusqu'au bord des deux lacs endormis dans le double cratère de l'ancien volcan s'établit tout un groupe de *laures*, dont les chapelles ont été décorées de fresques du XIe au XVe siècle (*fig.* 47, 1). C'est là que saint Vital vint mourir, près de Rapolla, en 994; né en Sicile, il avait dû fuir sa patrie, et, de proche en proche, la menace des infidèles l'avait poussé jusqu'au mont Vulture. Son itinéraire marque les points extrêmes de départ et d'arrivée de la première migration basilienne, à qui l'impulsion fut donnée, après la conquête sarrasine, par l'exode des moines siciliens.

Une seconde migration des moines orientaux vers l'Italie latine eut son point de départ dans la Terre d'Otrante. Les étapes des anachorètes voyageurs sont nettement marquées par les grottes qu'ils ont habitées et décorées. Les établissements basiliens, dans la partie orientale de l'Italie du Sud, ont eu pour centres de rayonnement les trois grands ports de la presqu'île Salentine, qui étaient aussi, au Xe et au XIe siècle, les trois métropoles de l'Église grecque pour l'Apulie. Les moines partis de la ville d'Otrante se sont divisés en deux caravanes : les uns se sont répandus dans toute l'extrémité de la péninsule Salentine jusqu'aux falaises blanches du cap Leuca; les autres ont cheminé vers l'ouest, au milieu du plateau, sans se rapprocher de la mer. Une nouvelle file de grottes basiliennes commence à Tarente et s'engage dans les *gravine*, les ravins sauvages, où les torrents de la Basilicate roulent en hiver. Les moines orientaux ont peuplé le ravin dominé par la ville de Matera, où résidait, au XIe siècle, un évêque grec, soumis au patriarche de Constantinople. Un groupe de laures et de chapelles s'établit, au milieu même du ravin, sur un piton calcaire, détaché en avant de la muraille de rochers : c'est là que la chapelle *Santa Maria de Ydris* garde encore le nom grec de la Vierge *Hodigitria* (*fig.* 47, 2). D'autres Basiliens remontèrent jusqu'aux portes de la ville de Gravina, au pied de laquelle se creuse la première des entailles qui se suivent sans interruption jusqu'à la mer Ionienne (*fig.* 48). Les moines venus de la région tarentine ont pu se rencontrer dans la vallée du Bradano avec les Basiliens venus de Sicile. Brindisi, de même que Tarente et Otrante, fut un point de départ pour les moines grecs; ceux-ci ont essaimé le long de la falaise qui s'élève à quelques milles de la mer jusqu'auprès de Monopoli; quelques-uns ont creusé leurs *laures* dans le sol crayeux, à quelques pas de l'Adriatique. D'autres se sont aventurés au-delà de Bari, en pays de langue « latine ». On a retrouvé, à quelques lieues de l'Ofanto, près d'Andria et non loin de Trani, des chapelles souterraines identiques à celles de la Terre d'Otrante.

Deux des grottes qui, en Italie, ont été décorées de peintures byzantines, — la grotte à stalactites de Sant' Angelo, voisine du mont Raparo, et celle qui s'ouvre au flanc du mont Vulture, — sont des cavernes naturelles, qui ont pu être l'objet d'un culte superstitieux

avant la colonisation basilienne. Ailleurs les moines grecs se sont établis dans des lieux où d'autres troglodytes avaient habité des grottes ou creusé leurs habitations dans le calcaire. Près de Matera, M. Ridola a retrouvé dans la même grotte, peuplée de chauves-souris, des restes de peintures basiliennes du moyen âge et des tessons de poteries italiotes de la plus haute antiquité[1]. Fasano, la bourgade du littoral apulien, près de laquelle les Basiliens ont creusé leurs chapelles à la file dans le calcaire friable, est désignée sur l'Itinéraire d'Antonin



Fig. 48. — Le ravin de Gravina (Basilicate), vu de la grotte de San-Michele.

et la table de Peutinger par le nom : *ad speluncas*. Dans de coquettes bourgades de la région tarentine, telles que Massafrà ou Grottaglie[2], — dont le nom seul est significatif, — les oratoires décorés de peintures anciennes voisinent avec des chambrettes creusées au flanc d'un ravin et surmontées chacune de sa petite cheminée. De nos jours encore, le tracé d'une route provinciale de Tarente à Brindisi a fait dans une colline, près de Statte, une entaille

1. De même, M. L. de Simone signale dans la grotte de San Cristoforo, à la *Cala dell' Orso*, des inscriptions byzantines, à côté d'outils primitifs en silex taillé (Aar, *Gli studi storici nella Terra d'Otrante*, 1888, p. 146, § a).

2. Diehl, *l'Art byz. dans l'Italie mérid.*, 115, 127 ; De Giorgi, *la Provincia di Lecce*, I, p. 353, 358 ; — *Rassegna Pugliese*, IV, 1887, p. 71. A Andria, la ville de paysans, près de laquelle se trouvait une grande *laure* monastique, dont la chapelle principale a été retrouvée, les habitants des faubourgs dorment dans les caves, dont les portes s'ouvrent sur la rue, comme des soupiraux.

profonde, que les habitants du village voisin ont aussitôt transformée en grande rue : il leur a suffi de creuser dans la double muraille calcaire une série d'habitations uniformes. La tentation de bâtir sans ciment et sans maçon, à laquelle obéissent encore les paysans de la Terre d'Otrante, dut agir sur les habitants de l'Apulie bien avant l'arrivée des moines basiliens. Ceux-ci trouvèrent les ravins de la Basilicate et la falaise de la Terre de Bari déjà criblés de cellules, comme les rochers de la Cappadoce. En reprenant sur le sol italien les traditions des anachorètes de Syrie ou d'Asie Mineure, ils ne firent que se conformer aux habitudes du pays qu'ils venaient coloniser.



Fig. 49. — Intérieur de la chapelle Santa Barbara, près Matera (Basilicate).

Cependant les Basiliens d'Italie donnèrent aux chapelles qu'ils creusèrent pour leur usage des dispositions empruntées à l'architecture chrétienne d'Orient. Les niches qui figurent les absides sont d'ordinaire au nombre de trois, comme dans la plupart des églises grecques. Lorsqu'il y a plus d'une nef, des piliers sont réservés dans la masse du calcaire ; d'ordinaire un mur servant d'iconostase et percé de deux ou trois baies est ménagé devant le chœur. Les dimensions et la régularité du tracé diffèrent d'une chapelle à l'autre ; mais les dispositions essentielles restent les mêmes, depuis la Basse-Basilicate jusqu'au nord de la Terre de Bari. Les chapelles souterraines des Basiliens ne peuvent être classées que d'après l'arrangement de leur plafond. La plupart ont un plafond uni et plat, qui tient la place de la charpente qui couvre les basiliques ; d'autres imitent grossièrement l'intérieur d'une église à coupoles ; le calcaire creusé prend les courbes des voûtes et des coupoles lenticulaires, comme dans la curieuse chapelle souterraine de Midiah, près d'Andrinople[1]. On peut citer, parmi les exemples les plus curieux de cette seconde série, les chapelles de Santa Barbara, près de Rapolla, et de la *Madonna delle spinelle*, aux portes de Melfi, qui ont chacune une coupole[2] ; Santa Barbara, dans le ravin de Matera, qui en a deux (*fig.* 49) ;

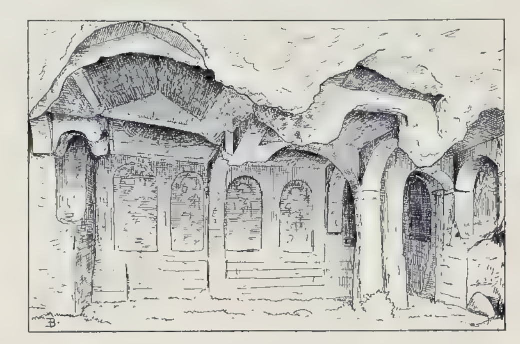


Fig. 50. — Ruines de la chapelle dite la Candelora, près de Massafra (Terre d'Otrante).

1. X. Hommaire de Hell et J. Laurens, *Voyage en Turquie et en Perse*, Paris, 1854, p. 147-149 ; *Atlas*, in-f°, pl. IX.

2. Les fausses coupoles de ces deux chapelles sont décorées à leur centre d'une rosace peinte en rouge (*Napoli Nob^{ma}*, 1899, p. 139 ; 1900, p. 136).

la *Candelora*, près de Massafra, avec deux coupoles lenticulaires, deux fausses voûtes d'arêtes, et deux faux plafonds en dos d'âne, qui semblent imiter une charpente (*fig.* 50)[1]; une grotte voisine de Giurdignano, avec de fausses voûtes d'arêtes sur les trois nefs et trois coupoles lenticulaires sur les sanctuaires[2]; enfin, la chapelle de Santa Daria, sur l'acropole d'Oria[3], qui, avec ses coupoles dessinant trois bras de la croix grecque, et encadrées entre cinq berceaux, reproduit, en tuf calcaire et sur un plan de 6 mètres de long, la magnifique ordonnance de Saint-Marc de Venise (*fig.* 51). Nous avons les noms de deux des artistes qui ont combiné ces architectures souterraines. L'un, qui a creusé dans le tuf la petite église appelée la *Madonna delle spinelle*, près Melfi, a peint autour de la coupole une inscription où il se nomme. Ce personnage portait le nom germanique ou normand de Guillaume. On ne sait s'il était clerc ou laïc[4]. Quant à l'autre architecte de

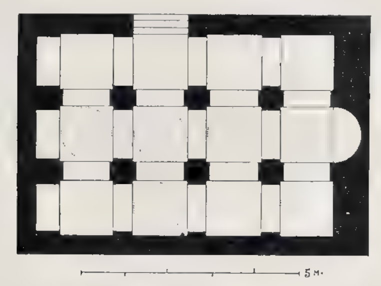


Fig. 51. — Plan de la chapelle souterraine Santa Daria, a Oria (Terre d'Otrante).

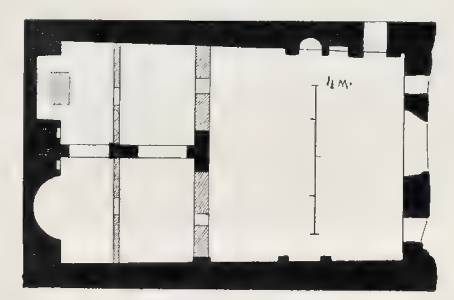


Fig. 52. — Grotte de San Procopio, près Fasano (Terre de Bari), XIe siècle.

grottes, c'était un diacre, qui se donne le titre de *magister*. Il nous a laissé son nom, dans la très curieuse inscription suivante, qui paraît remonter à la fin du XIe siècle, et qui se lit au-dessus de l'entrée de la grotte dédiée au martyr saint Procope (plan, *fig.* 52), entre Fasano et Monopoli[5] :

Hoc templum fabricare fecerunt Johannes Alfanus Abbas Petrus Paulus in onore Sancti Andree Apostoli et sancti Procopii Martyris per manus Johannis Diaconis (sic) *atque Magistri et dedicatum est per manus Domini Petri Archiepiscopi secundo die intrante mense november. Hoc scripta fieri fecit Aquitanus presbiter filius suprascripti magistri per manus Radelberti presbiteri*[6].

1. Diehl, *l'Art byz. dans l'Italie merid.*, p. 117.
2. Le plan est publié par Schulz, I, p. 270, fig. 54.
3. Entièrement inédite. On l'appelle aussi, dans la petite ville d'Oria, la *Cappella greca*.
4. *I Monum. mediev. della regione del Vulture*, p. VI.
5. Cette inscription a été publiée, avec de graves erreurs, par Dom Morea, *Chartularium Cupersanense*, p. 218, en note.
6. Un archevêque de Bari, nommé Pierre, et qui est omis dans les listes dressées par Ughelli, se trouve cité dans un document de 1073, récemment publié (*Codice diplom. barese*, I, p. 51).

III

L'architecture sommaire de ces oratoires souterrains avait besoin d'un vêtement pour dissimuler son indigence. Le peintre venait étendre son enduit sur la paroi martelée par le pic, et, dans la pénombre, les silhouettes des saints, que souvent il avait fallu peindre à la lampe, apparaissaient aux fidèles. Les peintures basiliennes de l'Apulie et de la Basilicate n'ont attiré l'attention des érudits que depuis quelques années. Elles sont d'autant plus importantes pour l'histoire qu'en dehors de l'Italie on ne connaît guère qu'une série de fresques byzantines qui soit certainement antérieure au XIVe siècle : celle qui décore les coupoles basses et le vestibule de Sainte-Sophie de Kiev[1]. Mais l'étude des peintures byzantines éparses dans les campagnes italiennes offre de graves difficultés.

En effet, il n'y a peut-être pas, en Italie, deux grottes basiliennes qui aient conservé l'ensemble d'une décoration exécutée en une fois et par un seul peintre. La plupart du temps, les moines ou les fidèles ont fait peindre, à de longs intervalles, des rangées de saints, qui se suivent sur les parois, sans ordre préconçu. De même qu'en Orient, le pan de mur que l'higoumène ou l'ermite concédait au dévot qui voulait y faire représenter son saint patron, n'était pas « une concession à perpétuité[2] » ; avant même que les parois ne fussent entièrement couvertes, on ne se faisait pas scrupule d'étendre sur quelque peinture vieille, tantôt d'un siècle, tantôt de quelques années, un enduit frais destiné à recevoir une nouvelle image[3]. Tel oratoire s'est trouvé entièrement décoré à plusieurs reprises, et l'on distingue sur le mur jusqu'à trois et quatre couches de peinture superposées. Parfois l'une des couches s'est écaillée, et brusquement un Christ du XIIe siècle, triste et farouche, est réapparu, à côté d'une sainte coquettement vêtue à la mode des cours angevines de Naples et de Tarente.

Pour se guider au milieu de l'étrange chaos de styles qui résulte de ces juxtapositions et de ces superpositions, on trouve de loin en loin une inscription qui donne une date. Le plus souvent il faut se contenter de lire à côté de la tête ou aux pieds d'une image un nom de saint ou de donateur. De ces inscriptions, les unes sont en grec, les autres en latin.

1. Les peintures que M. Millet a étudiées dans les églises de Trébizonde (*Bull. de Corr. hellén.*, 1895, p. 428-437) sont du XIVe et du XVe siècle. Quant aux descriptions et aux reproductions que Texier a données des peintures monastiques conservées par centaines dans les grottes de la Cappadoce (*l'Architecture byzantine*, pl. V ; *Description de l'Asie Mineure*, texte, II, p. 76-77), elles ne permettent, en aucune façon, de deviner l'époque à laquelle remontent ces peintures. Pour leur faire place dans l'histoire de l'art, on doit attendre une nouvelle exploration.

2. « Les fidèles aisés, mais disposant de ressources trop modestes pour faire décorer une église ou une chapelle entière, pouvaient acheter, sur les murs..., un panneau, pour y inscrire, avec leur nom, leurs supplications ou leurs actions de grâces ; mais la concession n'était pas à perpétuité, et, au bout de quelques années, le panneau passait à d'autres pécheurs. » (MILLET, *Bull. de Corr. hellén.*, 1895, p. 437.)

3. Cf. DIEHL, p. 29 et n. 1.

François Lenormant, qui s'était fait montrer quelques-unes des peintures conservées dans les grottes de la Terre d'Otrante, avait esquissé à leur sujet, avec son ordinaire promptitude d'esprit, une théorie nette et séduisante. Il crut trouver dans la langue même des inscriptions un élément de classification pour les fresques. Après avoir indiqué que les inscriptions grecques accompagnaient des peintures dignes de figurer au Mont-Athos, l'ingénieux voyageur continue en ces termes : « A côté des fresques purement byzantines, à inscriptions grecques, on en voit d'autres d'un style tout différent, qui appartiennent à une autre tradition d'art et qu'accompagnent des légendes latines. Celles-là paraissent dater, en général, du XIIIe siècle, bien qu'il soit possible d'en faire remonter quelques-unes au XIIe, d'après certains détails de costume ecclésiastique dans les figures des saints pontifes. L'existence d'une école de peinture italo-latine, indépendante de l'école grecque et propre aux Pouilles, ou plus spécialement au comté de Lecce, est un fait pour moi désormais incontestable [1]. »

M. Diehl, pendant son exploration attentive des grottes basiliennes de la Terre d'Otrante, a reconnu ce qu'il y avait d'artificiel et d'arbitraire dans la thèse que François Lenormant avait imaginée. Il a suffi à M. Diehl de citer quelques-unes des peintures décrites par lui-même pour établir que certaines fresques du XIVe siècle, — il eût pu ajouter du XVe, — dont le style n'est nullement byzantin, mais bien toscan et « giottesque », sont accompagnés de longues légendes grecques, uniquement parce « qu'elles ont été exécutées en pays grec et pour des populations grecques ». Inversement, il a pu montrer que certaines figures, désignées par une inscription latine, sont, par le style, « plus grecques que bien des peintures à légendes grecques [2] ».

Mais, tout en renversant la moitié de la thèse de Lenormant, M. Diehl en prend à son compte l'autre moitié. S'il repousse l'artifice de classement trop sommaire que lui offrait son devancier, il admet, comme celui-ci, en Terre d'Otrante et en Basilicate, « l'existence d'une école indigène, née à l'ombre de la tradition byzantine [3] », et qui commence, dès le XIIe siècle [4], à manifester son originalité. A côté de l'art byzantin, un art latin se serait constitué à l'extrémité orientale de l'Italie, avant que l'art siennois et florentin n'entrât en vainqueur à Naples [5].

La question ne peut être plus nettement posée. En reformant et en complétant la série chronologique des peintures les mieux datées et les mieux conservées, parmi celles qui décorent les oratoires basiliens, nous devons nous proposer tout spécialement d'établir

1. *Gazette archéol.*, 1881-1882, p. 124.
2. Diehl, *L'art byz. dans l'Italie mérid.*, p. 164.
3. Diehl, p. 62.
4. *Id.*, p. 18.
5. « Dans son important ouvrage sur l'art de l'Italie méridionale, Salazaro a prouvé que des écoles locales persistèrent, durant tout le moyen âge, dans le midi de la Péninsule, et a fait connaître quelques œuvres importantes de ces maîtres primitifs du Xe, du XIe et du XIIe siècles. Grâce à lui, l'existence d'un art original dans le pays et à l'époque même qui nous occupent (Terre d'Otrante, X^e et XIe siècles) est un fait désormais hors de doute. » (Diehl, p. 34 et 36). Sur la créance que méritent les appréciations de Salazaro, cf. la préface du présent ouvrage.

s'il a vraiment existé, en Basilicate et en Apulie, une école de peintres qui se soit affranchie plus tôt que l'école toscane de la tradition byzantine.

Après les fresques des catacombes de Naples et celles de la chapelle de Saint-Laurent aux sources du Volturne, les plus anciennes peintures datées avec précision qui se soient conservées dans l'Italie méridionale ont été signalées par M. Diehl dans une grotte voisine de Carpignano, un village situé à 3 lieues d'Otrante. On distingue, parmi les peintures de Carpignano, dont plusieurs ne sont pas antérieures au xve siècle, deux images du Christ, assis et bénissant à la grecque, au-dessous desquelles sont tracés en blanc, sur le fond noirâtre, des caractères grecs : ces inscriptions laissent lire encore, avec les dates des deux peintures, les noms des donateurs et des peintres. Leplus ancien de ces deux Christs, est du xe siècle ; il a été peint en l'an du monde 6467, soit en l'an de grâce 959, pour le salut du prêtre grec Léon, de sa femme Chrysolea et de leur fils Paulos, par un peintre au nom grec, le « ζογράφος » Théophylactos[1]. L'autre image du Christ est postérieure de plus d'un demi-siècle à la première : elle a été exécutée en l'an 1020 ; le donateur était un fidèle nommé Hadrianos ; le peintre s'appelait Eustathios[2].

Il est regrettable que des œuvres, dont nous connaissons d'une manière si exacte les dates et même les auteurs soient d'une exécution maladroite et sommaire, qui contraste avec le fini précieux des gouaches byzantines que l'on peut admirer dans les manuscrits du xe et du xie siècle. Cependant, si médiocres que soient les deux fresques de Carpignano, et si éloignées en apparence des œuvres classiques de la « Renaissance » macédonienne, elles offrent, dans leurs détails, dans leurs types et jusque dans leur technique, des indices d'origine qui sont, pour les œuvres elles-mêmes, aussi décisifs que le sont, pour les peintres, les deux signatures. La silhouette des deux Christs de Carpignano, et même certains détails, comme les masses des draperies et la forme du trône, avec son large dossier en forme de lyre, se retrouvent en miniature sur les monnaies byzantines du xe et du xie siècle, au type du Roi des Rois[3]. Sans doute le visage plein et calme du Christ de 959[4] contraste avec le visage plus maigre et plus sombre du Christ de 1020. Mais cette différence ne doit pas être attribuée à la rencontre de deux influences artistiques, provenant l'une de l'Orient, l'autre, peut-être, du Nord de l'Italie ; elle s'explique, sans effort, par l'histoire même de l'art byzantin. Sur la paroi de la grotte voisine d'Otrante, où Théophylactos et Eustathios ont représenté le même sujet, à soixante ans d'intervalle, nous suivrons, avec M. Diehl, les premiers symptômes du travail intérieur qui a transformé le type du Christ

1. Diehl, p. 34, photogravure dans le *Bull. de Corr. hell.*, XII, 1888, pl. VIII.
2. Diehl, p. 32.
3. IHS XPS REX REGNANTIVM. On rapprochera tout particulièrement du Christ de 959 une monnaie frappée en 912 par Léon VI et Constantin X (Sabatier, pl. XLVI, 1, revers). Cf. également la mosaïque du xe siècle, dessinée par Salzenberg dans le narthex de Sainte-Sophie : un empereur prosterné devant le Christ assis sur son trône (reprod. par Schnaase, *Gesch. der Bild. Künste im Mittelalter*, 2e éd., I, p. 202, fig. 52 ; — Bayet, *l'Art byzantin*, p. 53, fig. 12).
4. Diehl, p. 43. On lira avec intérêt les pages précédentes, où l'auteur a savamment analysé les transformations du type du Christ depuis le vie siècle.

« Pantocrator [1] ». La sérénité de dieu antique que le visage du Christ conserve dans les miniatures du IXe et du Xe siècle s'altère dès le début du XIe siècle. Le Verbe Tout-Puissant, trônant seul entre la Vierge et le Précurseur, ou apparaissant dans le ciel d'or des coupoles, au-dessus du chœur des Prophètes et des Anges, fronce le sourcil et abaisse sur ses adorateurs un regard courroucé. Dans l'éternité, qui est terrible, parce qu'elle embrasse le dernier Jour, le Souverain Juge a perdu sa jeunesse humaine : son front s'est ridé, ses joues se sont creusées comme celles d'un ascète; il participe de la vieillesse auguste de l'Ancien des Jours.

Les peintres qui ont signé dans la grotte de Carpignano les deux figures de Christ n'avaient qu'une technique grossière : par exemple, sur le visage du Christ de 959, les saillies sont marquées par de simples lignes blanches, qui barrent le front au-dessus des sourcils et soulignent le nez ; les ombres sont indiquées d'un côté de la figure par une teinte vert sombre, sans dégradation. Mais ce modelé dur et primitif accuse au moins avec force l'opposition des lumières et des ombres, alors qu'un peintre « latin » du Xe siècle, à Rome ou ailleurs, eût représenté le visage par une teinte plate enfermée dans un contour noirâtre. La technique de la fresque de Carpignano n'est en réalité qu'une simplification rustique du procédé savant par lequel un miniaturiste de Byzance modelait ses délicates figurines. Il est très remarquable de trouver à trois lieues d'Otrante, et en pleine campagne, dès le Xe siècle, une peinture toute byzantine, qui représente, dans un oratoire basilien, l'imagerie populaire.

Les deux Christs de Carpignano sont, dans le thème de Longobardie, les seules peintures à fresque qui remontent certainement à la période de la domination byzantine. En quittant la grotte voisine d'Otrante, il faut, pour retrouver dans un oratoire basilien une peinture datée par une inscription, traverser toute la période normande et descendre jusqu'au règne de l'empereur Henri VI. Une suite de fresques, qui portent la date de 1197 et la signature d'un maître Daniel, s'est conservée sur le plafond de la grotte de San Biagio, à deux lieues de Brindisi. Ces peintures peuvent être regardées comme les plus dignes d'intérêt qui existent

1. Il faut distinguer, dans l'iconographie byzantine, entre le Pantocrator et le Rédempteur, entre le Verbe rentré dans l'Éternité et le Christ évangélique. Le Christ, quand il est représenté dans sa vie mortelle et dans l'accomplissement de ses miracles, garde jusqu'au XIVe siècle sa sérénité et sa douceur : c'est au XIIIe siècle seulement que les traits du visage se convulsent et se tirent dans les angoisses de la Croix. C'est une erreur de croire que, sous l'influence des idées monastiques, la peinture byzantine se soit transformée tout entière, et que tous les personnages, depuis les enfants et les vierges jusqu'aux prophètes et aux patriarches, aient pris en même temps le visage austère et le teint cuivré qu'on leur voit sur les icones russes. Après le XIe siècle, on distingue encore dans la plupart des mosaïques et des miniatures byzantines les trois types que Kondakoff a essayé de caractériser en les appelant « angélique, apostolique, prophétique ou biblique » (*Hist. de l'art byz.*, II, p. 10). En réalité, ces trois types correspondent à trois âges : l'adolescence, l'âge mûr et la vieillesse (Cf. MILLET, *le Monastère de Daphni*, p. 147). Le contraste est frappant entre « les saints guerriers, représentés sous la forme d'éphèbes grecs », et, « en face d'eux, les saints ascètes, avec leurs membres amaigris et anguleux, leurs traits rudes et comme taillés dans le bois » (BAYET, *l'Art byz.*, p. 182 ; — Cf. DIEHL, *Mosaïques de l'église de Saint-Luc*, *Monuments Piot*, III, 1896, p. 241-242 et pl. XXV). Il fallait rappeler ici que l'art byzantin, même après avoir multiplié les images des saints vieillis dans les macérations, est resté capable d'exprimer la fierté et la grâce de la jeunesse, pour ne pas être tenté de confondre, comme on l'a fait si souvent, l'expression ascétique et le style byzantin, et pour savoir reconnaître la main d'artistes élevés à la pure tradition grecque dans quelques figures élégantes et jeunes, qui ont été attribuées aux mythiques écoles latines d'Apulie.

en Apulie[1]. Elles sont les seules, en effet, dont l'inscription[2] donne le nom de l'higoumène préposé au groupe des cellules creusées à côté de la chapelle, et les seules aussi qui comprennent, non point une file de personnages indépendants les uns des autres, mais toute une série de scènes évangéliques, qui forment un ensemble iconographique.

Les sujets, au nombre de cinq, sont d'ailleurs disposés sur le plafond sans ordre logique : on reconnaît successivement la Fuite en Égypte, la Présentation au Temple[3], l'Annonciation (Pl. IV, 1)[4], l'Entrée à Jérusalem et l'Ancien des Jours[5], vu à mi-corps, avec une longue barbe et une longue chevelure grise. La série était continuée sur la paroi qui fait face à l'entrée par une Nativité qu'a recouverte dans la suite une fresque nouvelle, représentant le même sujet. Toutes les inscriptions qui accompagnent les scènes sont, comme l'inscription qui donne la date, écrites en grec, avec de remarquables simplifications orthographiques, qui traduisent la prononciation romaïque et ses iotacismes. Les compositions et les types sont traités d'après les formules courantes, au XIIe siècle, dans l'iconographie byzantine. On notera cependant quelques singularités. Ainsi le peintre Daniel a introduit dans la scène de l'Annonciation deux médaillons qui contiennent les bustes de deux prophètes : l'un, placé derrière l'ange, est Isaïe ; l'autre, placé entre Gabriel et la Vierge, est David. C'est là une surcharge qui embarrasse la composition ancienne, simple et sculpturale, et qui ne deviendra traditionnelle qu'au XIVe siècle, dans les fresques compliquées de Mistra et de l'Athos[6]. D'un autre côté, le peintre semble avoir confondu les deux types de l'Ancien des Jours et du Christ Pantocrator, quand il a disposé les quatre symboles des Évangélistes autour du médaillon dans lequel est représenté le Vieillard divin[7]. Au-dessous du Père Éternel et des quatre animaux, deux médaillons contiennent encore les bustes des prophètes Daniel et Ézéchiel. Il semble que l'artiste ait cherché à condenser sur l'étroite surface de la chapelle qu'il avait à couvrir les éléments principaux de la décoration d'une grande église : les scènes évangéliques, les figures de prophètes, et jusqu'au médaillon de l'Ancien des Jours, qui remplace le Christ triomphant des coupoles[8], ou peut-être le Christ bénissant entre les quatre symboles évangéliques, tel qu'on le voit à côté du sanctuaire, dans la *prothesis* de quelques églises de l'Athos. Quant aux figures des saints de la nouvelle Loi, qui devaient compléter l'ensemble iconographique, il est très probable que

1. Diehl, p. 51 et suiv.

2. Ἀνοικοδομήθη καὶ ἀνιστορήθη ὁ πάνσεπτος ναὸς τοῦ ἁγίου ἱερομαρτύρου Βλασίου ἡμῶν πατρός, ἐπὶ τοῦ ἁγίου κυροῦ ἡγουμένου Βενεδικτοῦς καὶ διὰ συνδρομῆν..... καὶ διὰ χεῖρος μαιστροῦ Δανιὴλ καὶ μ(ο)ν..... ἔτους ϛφε ἰνδικτίονος ιε (Diehl, p. 63).

3. Diehl, p. 57.

4. *Bull. de Corr. hellén.*, 1888, pl. VIII.

5. *Ibid.*, pl. IX.

6. Millet, *Bull. de Corr. hellén.*, XVIII, 1894, p. 481.

7. On lit, sur le volume que tient ouvert l'Ancien des Jours, le verset de saint Jean : « Ἐγώ ἠμὴ ἄμπελος καὶ ὁ πατήρ μου γεωργήση » (XV, 1). Ce verset n'est point, comme l'a cru M. Diehl (p. 54), cité par le Manuel de l'Athos au nombre des paroles évangéliques qui peuvent accompagner les diverses images du Rédempteur (Ἑρμηνεία, éd. Constantinidos, § 548, p. 260-261), et n'a jamais été d'un usage courant dans l'iconographie byzantine. La mention qui est faite du Père laisse comprendre, d'ailleurs, que ce texte ait pu exceptionnellement être rapproché d'une image de l'Ancien des Jours.

8. L'Ancien des Jours est représenté sur la voûte qui domine l'autel, dans l'église du Sauveur, à Nériditzi, en Russie (XIIe siècle). Cf. Pokrovskij, *Strennyia rospisi*, pl. I, et Millet, *Daphni*, p. 85.

maître Daniel en avait déjà disposé quelques-unes sur les parois latérales de l'oratoire : ces peintures ont été, comme la Nativité, masquées par des figures d'ascètes et de guerriers, qui sans doute représentent les mêmes personnages que les fresques anciennes.

Ainsi, en 1197, la grotte basilienne de San Biagio a reçu toute une décoration qui s'efforçait de reproduire en raccourci la décoration compliquée d'une église à coupole. Ce qui s'est conservé d'un ensemble de fresques aussi riche en détails variés et daté avec autant de précision devrait nous offrir un précieux terme de comparaison. Malheureusement le peintre Daniel, comme ses devanciers, les peintres Théophylactos et Eustathios, n'était qu'un artisan médiocre : il a peint durement des figures noirâtres et charbonneuses, dont les saillies et les clairs ne sont indiqués sur les visages, comme sur les draperies, que par des raies jaunâtres. Or il existe dans plusieurs grottes de l'Apulie et de la Basilicate des peintures qui ne semblent pas postérieures aux scènes évangéliques de 1197, et dont quelques-unes sont d'un dessin plus savant et d'une facture plus souple que les fresques grossières de Carpignano et de la grotte de San Biagio. Une comparaison instituée entre des œuvres aussi inégales n'aboutirait qu'à une classification trompeuse.



Fig. 53. La Vierge, saint Jean-Baptiste et saint Clément. Fresque du xiie siècle dans la chapelle San Giovanni, près Brindisi.

On peut chercher un point de repère dans la crypte San Giovanni, voisine de Brindisi[1]. Les peintures à inscriptions latines de cette chapelle souterraine (exception faite de deux images votives du xvie siècle) sont datées, à un demi-siècle près, par une figure du pape saint Clément qui, tout en bénissant à la grecque, porte des ornements pontificaux d'évêque latin, avec une mitre basse à deux cornes. Le costume des évêques grecs, toujours représentés nu-tête, varie à peine d'un siècle à l'autre : les saints Nicolas sont encore vêtus sur les icones russes comme ils l'étaient sur les fresques antérieures aux Comnènes. Au contraire, la coiffure des évêques latins a subi, de siècle en siècle, des transformations notables. Les documents bien datés que fournissent les miniatures bénédictines prouveront que, dans l'Italie méridionale, l'image d'un évêque mitré[2] ne peut pas être du xie siècle, et qu'une mitre comme celle de la crypte de San Giovanni ne peut être que du xiie siècle[3].

1. Non loin de la station de San Vito dei Normanni, à un quart d'heure de la grande *Masseria Caffaro*, dans les Terres labourées. Cette crypte a été décrite par Tarantini et par M. Diehl (*l'Art byz. dans l'Italie mérid.*, p. 48-51).

2. Il faut distinguer entre la mitre des évêques et le *camaurum*, en forme de tiare conique, qui a été porté par les archevêques de Bénévent, au xiiie siècle [V. plus loin; Cf. E. Müntz, *la Tiare pontificale* (*Mém. de l'Acad. des Inscr. et Belles-Lettres*, t. XXXVI, 1898, p. 238)] et par les archevêques de Bari, au xie (V. plus loin, pl. X).

3. Voir, dans le tableau comparatif des rouleaux d'*Exultet*, joint à ce volume, deux miniatures de l'*Exultet* de Fondi (vers 1110). Cf. les mitres de Pierre Lombard, évêque de Paris (1159), et de Rotrou, archevêque de Rouen (1175), dans l'ouvrage de Demay, *le Costume d'après les sceaux*, p. 287 et 296.

A côté de saint Clément sont représentés un saint Jean-Baptiste et une Vierge tenant l'Enfant, debout et vus de face (*fig.* 53); sur l'iconostase, en partie ruiné, saint Michel, vêtu du costume impérial, comme les grands archanges de Torcello (*fig.* 54). Dans l'abside, le Christ, maigre et sévère, est debout entre la Vierge et le Précurseur inclinés. Toutes ces figures sont cernées de contours brun rouge; les cheveux et les vêtements sont indiqués par une teinte brunâtre ou jaunâtre, rayée de quelques traits plus clairs. Le modelé des visages est très sommairement indiqué par une teinte qui suit le contour des traits, et qui est d'ocre jaune pour les trois personnages de la nef et le saint Michel de l'iconostase, de terre verte pour les trois figures de l'abside. Malgré cette variante dans la technique, il est manifeste que les sept figures anciennes sont du même temps. Les deux Vierges ont un type oriental assez doux, avec un nez long et busqué; l'archange, avec son visage ovale, son nez mince, ses lèvres fines et arquées, est d'une beauté juvénile. Seuls les deux saints Jean et le Christ ont une maigreur ascétique et une expression farouche.



Fig. 54. — Saint Michel, fresque du XIIe siècle dans la chapelle San Giovanni, près Brindisi.

Il existe dans la Terre de Bari, la Terre d'Otrante et la Basilicate plusieurs groupes de fresques, à inscriptions grecques ou latines, qui ressemblent aux peintures du xiie siècle conservées dans la crypte San Giovanni par un coloris plat et neutre, dont la pauvreté contraste avec la noblesse des types et la ferme accentuation des contours. Certaines de ces peintures sont d'un style plus large et plus calme que celles qui viennent d'être décrites : les visages mêmes des hommes mûrs et des vieillards n'y sont point creusés par les macérations, et le Christ Pantocrator y montre encore un front sans ride et un regard sans menace. Les fresques apuliennes qui se distinguent à la fois, comme celles de la crypte San Giovanni, par un dessin savant et un coloris sommaire pourraient être classées d'après le type des Christs représentés au fond des absides. Sans prétendre avoir retrouvé un ordre chronologique, nous citerons les peintures qu'on doit reporter au xie et au xiie siècle, en commençant par les Christs qui ressemblent au plus ancien Christ de Carpignano, pour finir par les Christs les plus émaciés et les plus farouches.

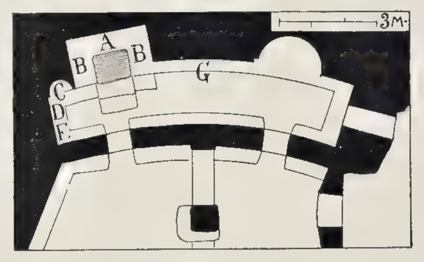


Fig. 55. — Plan de la grotte San Lorenzo, près Fasano (Terre de Bari).

Les fresques à inscriptions grecques de la chapelle San Lorenzo, près de la station

1. Indiquées par Dom Morea, *Chartularium Cupersanense*, p. 217, *n. b.*

de Fasano[1], ne sont pas seulement une preuve des progrès que le monachisme byzantin fit en pleine Terre de Bari : à en juger par l'ampleur du style, ces fresques semblent être, après le premier Christ de Carpignano, les plus anciennes peintures basiliennes qui se soient conservées dans l'Italie du Sud. Deux portes percées dans l'iconostase donnent accès dans le sanctuaire (*fig.* 55), où les fresques, dessinées au pinceau en traits jaunes et bruns, avec quelques rehauts blancs, se distinguent à peine de la paroi. Si l'on humecte l'enduit, les figures apparaissent. Derrière l'autel, au fond de la niche carrée qui sert d'abside majeure, le Christ, assis sur un trône identique à celui de Carpignano et tenant un livre avec l'ins-



Fig. 56. — Le Christ entre la Mère de Dieu et le Précurseur (« Δέησις »). Fragments d'une fresque byzantine du XIe siècle dans la grotte San Lorenzo, près Fasano.

cription : « Ἐγὼ εἰμὶ τὸ φῶς τοῦ κόσμου », bénit à la grecque, entre la Vierge et le Précurseur (A). Le visage de ce dernier est maigre, mais non décharné; l'admirable Christ n'a pas une ombre de tristesse dans le regard de ses yeux largement ouverts et sur son front majestueux (*fig.* 56). A droite et à gauche du groupe, deux beaux anges (BB), ceints du λῶρος impérial, s'inclinent, en présentant chacun un globe transparent, orné d'une croix. Dans une petite niche (C), à côté de cette abside, le saint titulaire de la chapelle, le diacre saint Laurent, est représenté à mi-corps, tenant un coffret (*fig.* 58). Sur la paroi voisine, les deux patriarches des moines d'Orient et d'Occident sont debout côte à côte. Saint Basile (D. ὁ ἅ. Βασίλιος), dans la force de l'âge, avec des cheveux courts et une barbe brune, est vêtu d'une chape à grandes croix; il tient de la main gauche un livre et sa droite est posée sur sa poitrine. Saint Benoît (E. ὁ. ἅ. Βενδιττός), que le Ménée grec fête le 14 mars[1], a une barbe courte,

1. Συναξαριστὴς Νικοδήμου, *sub die*. L'higoumène basilien par ordre duquel fut décorée, en 1197, la grotte de *San Biagio*, non loin de Brindisi, avait reçu au baptême le nom de Benoît (p. 140, n. 2).

les traits accusés et le menton puissant; il porte une tunique brune et un cuculle noir à capuchon. Le grand saint latin bénit à la grecque; sa main gauche tient une crosse, à court bâton, en forme de T (*fig.* 57). De l'autre côté de l'abside on distingue trois figures

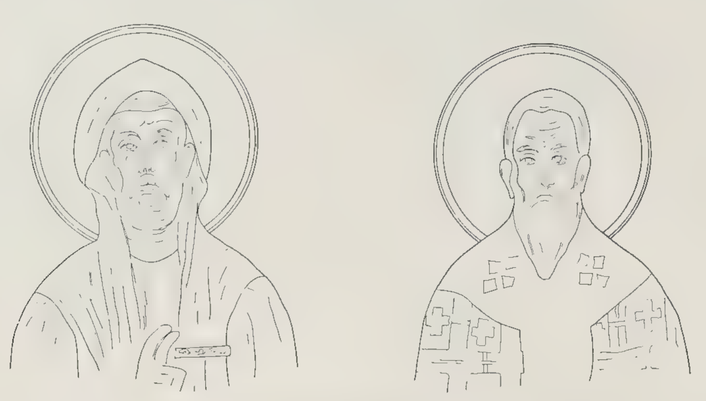


Fig. 57. — Saint Benoît et saint Basile, fresques byzantines du XIe siècle, dans la grotte San Lorenzo, près Fasano.

d'apôtres (G), saint Jacques (ὁ ἅ. Ἰάκωβος), isolé, vu de face, saint Paul (ὁ ἅ. Παῦλος) et saint Pierre (ὁ ἅ. Πέτρος) tournés l'un vers l'autre. Tous ces personnages, si légèrement dessinés sur l'enduit, ont le même air de force paisible que les figures peintes dans l'église de Saint-Luc en Phocide, avec les puissantes couleurs de la mosaïque.

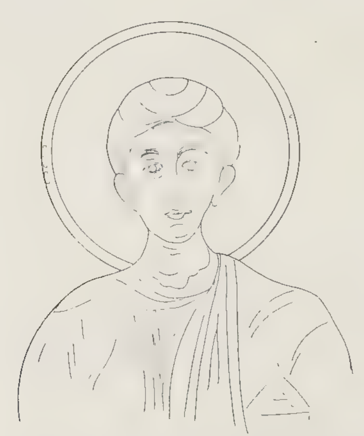


Fig. 58. — Saint Laurent, fresque byzantine du XIe siècle, dans la grotte San Lorenzo, près Fasano.

Les trois personnages traditionnels des absides basiliennes, le Christ, la Vierge et le Précurseur, sont représentés, avec la même largeur de style et la même technique sommaire, au fond d'une grotte basilienne découverte en 1899, aux portes de Tarente, dans le village de Solito[1].

La chapelle *dei Santi Stefani*[2], près de Vaste, à quelques milles du cap Leuca, était encore, il y a peu d'années, riche en peintures à inscriptions grecques, qui appartenaient à deux périodes différentes, l'une au XIe ou au XIIe siècle, l'autre au XIVe et au XVe. Ces fresques n'étaient plus, en 1900, que des ruines misérables[3]. Quatre ans plus tôt, j'avais pu voir dans la grotte de Vaste, après M. Diehl, une série de

1. Le Christ, assis, tient un livre, avec l'inscription : « Ἐγώ εἰμι τὸ φῶς, etc. »

2. Cette grotte doit son nom aux quatre images du saint titulaire, saint Étienne, qui ont été peintes sur les piliers à différentes époques. Le plan de la chapelle et la description détaillée des peintures ont été donnés par M. Diehl (*l'Art byz. dans l'Italie mérid.*, p. 64 et suiv.).

3. Le propriétaire de l'enclos attenant à la grotte a creusé des trous dans les parois couvertes de peintures, pour y enfoncer des planches, sur lesquelles il met sécher le tabac qu'il cultive. Chaque coup de pic a entraîné un pan de fresque.

figures anciennes d'un dessin assez lâche, mais hardi et vivant, et d'une couleur grisâtre et ardoisée : dans l'une des trois absides, un Christ entre deux anges profondément inclinés, le visage fin et calme, nez droit, barbe courte (*fig.* 59); dans une autre abside, en pendant, un autre groupe de trois personnages, les Docteurs de l'Église grecque, exactement représentés comme dans le Ménologe de Basile II[1].

Sur l'un des piliers un saint Philippe imberbe est assez bien conservé[2]; dans une niche, à côté de l'abside où sont réunis les trois Docteurs, un saint Michel, est identique, pour le costume d'apparat et le type juvénile, à celui de la crypte San Giovanni.



Fig. 59. — Le Christ adoré par deux anges, fresque byzantine du XIIe siècle, dans la grotte dei Santi Stefani, près Vaste (Terre d'Otrante).

Des fresques analogues à celles de Vaste se trouvent, bien loin de la mer Ionienne, dans le cratère du mont Vulture. Là, au fond de la grotte naturelle dédiée à saint Michel, des moines ont élevé un édicule en pierres de tuf, décoré d'incrustations en lave, qui forme une sorte de niche carrée, voûtée en berceau et complètement revêtue de peintures[3]. Au milieu de la voûte une aigle nimbée, pareille aux oiseaux héraldiques des étoffes byzantines, tient un rouleau dans son bec[4] (*fig.* 65); sur les parois sont rangés de chaque côté trois apôtres, désignés par des inscriptions latines : le saint Philippe imberbe (*fig.* 60) est identique à celui de Vaste. Au fond de la niche, le groupe traditionnel : le Christ assis entre la Vierge (MP ΘΥ) et le Précurseur. Malgré les yeux démesurés et les taches rouges plaquées aux joues, les visages sont vivants. La tête ronde et menue de la Vierge contraste avec la face hirsute et ridée du Baptiste. La tête énorme du Christ est surmontée d'une ample chevelure rousse; les plis du front et les muscles du cou, au-dessous de la barbe courte, sont durement accentués[5].

1. Diehl, p. 75. Cf. Schlumberger, *l'Épopée byzantine*, I, p. 97. On retrouve les trois Docteurs, plus maigres et plus austères, dans les sanctuaires de la Chapelle Palatine de Palerme et de la cathédrale de Cefalù (vers 1140).
2. Diehl, p. 79.
3. *I monumenti medievali della regione del Vulture*, p. IX. La grotte est sur la commune de Monticchio.
4. Cette aigle est sans doute le symbole de l'évangéliste saint Jean.
5. En 1059, le pape Nicolas II, de passage à Melfi, où il était venu présider le Concile, alla consacrer l'église *Sancti Angeli in Vultu* (Ughelli, *Italia sacra*, I, p. 922). Il est permis de supposer que les fresques conservées ont été exécutées à cette date.

Le groupe du Christ, de la Vierge et du Précurseur, au fond de la grotte de San Nicola, près de Palagianello[1], rappelle, par le coloris charbonneux, les fresques de 1197, dans la chapelle de San Biagio. Le visage du Pantocrator, vu à mi-corps et gigantesque, par rapport aux deux personnages qui l'escortent, est beaucoup plus allongé et plus triste que dans la chapelle du Vulture (*fig.* 61). Sous les peintures du xɪᴠ^e siècle qui ont recouvert les parois de la nef, on aperçoit des restes d'une décoration au trait, peinte en noir et semblable à celle de l'abside. Le Christ qui figure dans l'abside de la chapelle San Leonardo, près Massafrà, avec les deux personnages traditionnels de la « Δέησις », est trop ruiné pour qu'on lui assigne une place dans cette série des figures du Pantocrator, peintes par les Basiliens d'Italie au xɪ^e et au xɪɪ^e siècle, et que nous avons essayé de reformer. Les Apôtres, dont on distingue les silhouettes sur les piliers de cette grotte, sont de nobles figures, dessinées d'un trait noir[2].

Fig. 60. — L'apotre saint Philippe. Fresque du xɪ^e siècle dans la chapelle San Michele de Monticchio (Basilicate).

On peut citer encore quelques figures ou quelques groupes peints avec les mêmes couleurs neutres et sourdes : dans une grotte anonyme de la *gravina* de Massafrà, un saint Michel en costume impérial et un saint Démétrius à cheval, perçant de sa lance un dragon sur lequel est écrit le nom de l'hérétique Ἄρειος; entre Massafrà et Crispiano, près de la *Masseria Carrucci*, des médaillons de saints en camaïeu d'ocre jaune, avec des inscriptions grecques; à Erchie, dans la crypte de l'Annunziata, un saint Georges en guerrier romain[3]; à Patù, près du cap Leuca, une sainte Anne, avec inscription grecque[4]; dans la grotte de la *Candelora*, à Massafrà[5], et dans une absidiole de la grotte de *San Cassone*, près Matera[6], deux images

1. Diehl, p. 130; le plan, p. 142.

2. La grotte *dei Santi Eremiti*, près de la station de Palagianello, où M. Diehl a lu le nom du moine Nilos, et où il a observé d'anciennes et remarquables peintures (*l'Art byz. dans l'Italie mérid.*, p. 133-134), — un saint Michel, un saint Placidas, avec le cerf de la légende, — a été, depuis son passage, comblée par un éboulement.

3. Diehl, *l'Art byz. dans l'Italie mérid.*, p. 89.

4. *Id.*, p. 88.

5. *Id.*, p. 118.

6. La Présentation au Temple de la grotte de *San Cassone* occupe l'une des absides, au-dessus d'un autel. On y voit les cinq personnages traditionnels, la Vierge, le vieillard Siméon tenant l'Enfant, saint Joseph portant les deux colombes, et la prophétesse Anne, derrière laquelle est placé un cartel, avec cette inscription : ΤΥ ΒΡΕΦΟΥ ΡΝ̄Ν ΚΕΛΙΙ. Les deux derniers mots peuvent passer pour une transcription grecque des mots latins *regnum celi* (cœli). La légende paraît écrite en une sorte de patois bilingue, et rappelle le sens des paroles que le Guide de l'Athos écrit sur le cartel de la prophétesse Anne : « Τοῦτο τὸ βρέφος τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν γῆν ἐδημιούργησε » (Ἑρμηνεία, p. 113, § 107).

de *la Présentation au Temple,* aussi tristes de couleur et aussi conformes à l'iconographie byzantine que celle qui est peinte dans la grotte de San Biagio, près Brindisi.

Ainsi les peintures des grottes basiliennes, du xe siècle à la fin du xiie, passent devant nous comme un défilé de figures jeunes ou ascétiques, dont beaucoup ont une sérénité et une noblesse antiques, mais qui laissent aux parois rugueuses des grottes une traînée de teintes noirâtres, brunâtres ou jaunâtres, sans une touche d'or ou un rehaut de couleur vive. Le contraste est frappant entre la sévérité de cet art monastique et la magnificence impériale des mosaïques commandées en Sicile par des princes, qui, à l'exemple du *basileus*, portaient dans les cérémonies la *stola* et le *labarum*.



Fig. 61. — Le christ entre la vierge et le précurseur («Δέησις»). Fresque byzantine du xii siècle dans la grotte San Nicola, près Palagianello (terre d'Otrante).

A côté des fresques byzantines qui ont été exécutées dans les chapelles souterraines, quelques peintures, conservées dans des églises de l'Apulie et de la Basilicate, peuvent être datées approximativement, d'après l'architecture même des édifices dont elles font partie intégrante, et d'après d'autres indices.

On n'a point retrouvé, dans la restauration récente de l'église abbatiale de Nardò (près de Gallipoli), devenue, au xve siècle, la cathédrale d'un nouvel évêché[1], la Vierge qui y fut peinte en 1249, sous Frédéric II, par un artiste nommé Bajulardus[2]. Le grand Christ, assis et bénissant[3], qui a été détaché d'une paroi de l'église et transporté dans la sacristie, est certainement postérieur au tremblement de terre qui, en 1248, ruina la plus grande partie de l'édifice. Le teint du visage est jaune; la fermeté du dessin et le ton brunâtre de l'image rappellent encore les fresques monochromes du xie et du xiie siècle.

Non loin de Nardò, la petite église Santo Stefano, à Soleto, est toute tapissée de fresques dont plusieurs ne sont pas antérieures au xve siècle et dont quelques-unes sont datées de l'an 1347 par une inscription grecque. L'enduit sur lequel ont été peintes

1. Cf. Ughelli, *Italia sacra*, I, col. 1039.

2. Gosfridi cura Virgo geniti genitura
Fio Biscardi doctaque manu Bajulardi
Hic, sub felici regno Divi Friderici.
Preses erat quando fecit te venerando.
Annus millenus Christi decesque vicenus
Quartus agebatur quendenus ter comitatur.
(Muratori, *R. I. S.*, XXIV, col. 898 et n. 27.)

3. Sur le livre que ce Christ tient ouvert on lit l'inscription : *Ego sum lux mundi.*

ces dernières fresques recouvre en partie une autre couche de peintures, qui ne peuvent, en conséquence, être postérieures aux premières années du xive siècle, et qui, comme l'église elle-même, ne sont pas antérieures au commencement du xiiie. Les plus anciennes peintures de l'église de Soleto décorent la petite abside : on y voit la Pentecôte, avec des inscriptions grecques, et des représentations remarquables de la Trinité et de la sainte Sagesse de Dieu (Σοφία ὁ Λόγος τ͞ῦ Θ͞ῦ), personnifiée par un ange qui porte le nimbe crucigère[1]. L'exécution est grossière, les visages noirs et terreux.

A côté de ces peintures du xiiie siècle, où le modelé fait défaut, comme dans la plupart des peintures qu'on peut attribuer aux deux siècles précédents, on rencontre dans des églises très éloignées les unes des autres une série de fresques du xiiie et du xive siècle, où les couleurs des draperies sont aussi vives et les « lumières » plaquées aussi hardiment qu'aux murs des églises de Mistra et de l'Athos. Tels sont, avec les saints évêques de l'abside de Sant' Angelo au mont Raparo et les scènes évangéliques de San Pietro d'Otrante, les restes de la décoration peinte de la cathédrale d'Anglona, qui survit, debout au sommet d'une colline, à une ville disparue. Anglona était un centre grec, près duquel se trouvait un important monastère basilien dédié à l'archange qui commandait les armées célestes, *Sant' Archistratico*[2]. La cathédrale encore debout est une grande basilique du xiiie siècle, aux murs de laquelle le badigeon laisse à peine lire, des inscriptions grecques, quelques lettres inintelligibles, et apercevoir, des légendes de saints racontées sur le mur, quelques lambeaux sans suite. Il vaudrait la peine de dégager ces peintures, bien conservées sous la chaux, et dont le coloris est d'une remarquable intensité.

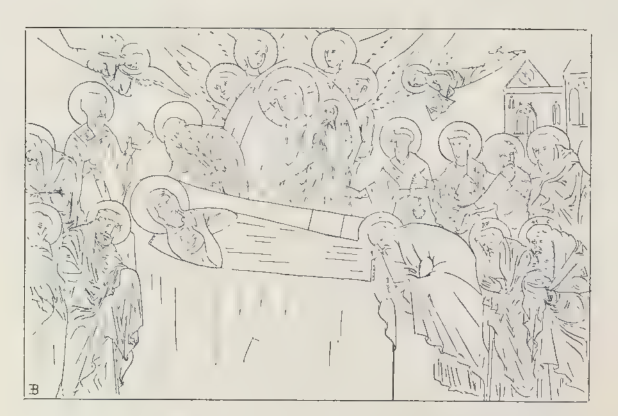


Fig. 62. — La dormition de la Mère de Dieu. Fresque byzantine du xive siècle dans l'église Santa Maria di Cerrate, près Lecce (Terre d'Otrante).

Les mêmes draperies de couleurs franches, les mêmes types virils rudement accusés par des clairs jaunâtres tranchant sur le teint brun se retrouvent dans une grande fresque votive, presque intacte, qui orne un mur latéral de l'église Santa Maria di Cerrate, à quelques kilomètres de Lecce. La scène représentée est *la Dormition de la Mère de Dieu* (*fig.* 62)[3]. Les monogrammes inscrits sur les nimbes, pour désigner le Christ et les Apôtres,

1. Diehl, p. 100.
2. Cf. di Meo, *Ann. crit. dipl.*, ann. 1077, n° 8, et Trinchera, *Syll. græc. memb.*, passim.
3. C. di Giorgi, *Santa Maria di Cerrate*, Lecce, 1889; — Duc de Castromediano, *la Chiesa di S. Maria di Cerrate*, Lecce, 1877, p. 19 et 20; — E. Aar (L. de Simone), *Gli Studi storici nella Terra d'Otranto*, p. 113-115.

1



2



[illegible]

1. [illegible]
2. [illegible]

[illegible]

[illegible]

ces derniers [illegible] une autre série de peintures, qui ne peuvent, [illegible] postérieures aux premières années du XII[e] siècle, et qui, comme [illegible] même, ne sont pas antérieures au commencement du XIII[e]. Les plus anciennes peintures de l'église de Soleto décorent la petite abside : on y voit la Pentecôte, avec des inscriptions grecques, et des représentations remarquables de la Trinité et de la sainte Sagesse de Dieu (Σοφία ὁ Λόγος τοῦ Θεοῦ), personnifiée par un ange qui porte le nimbe crucigère[1]. L'exécution est grossière, les visages noirs et terreux.

A côté de ces peintures du XIII[e] siècle, où le modelé fait défaut, comme dans la plupart des peintures qu'on peut attribuer aux deux siècles précédents, on rencontre dans des églises très éloignées les unes des autres une série de fresques du XIII[e] et du XIV[e] siècle, où les couleurs des draperies sont aussi vives et les « lumières » plaquées aussi hardiment qu'aux murs des églises de Mistra et de l'Athos. Tels sont, avec les saints évêques de l'abside de Sant' Angelo au mont Raparo et les scènes évangéliques de San Pietro d'Otrante, les restes de la décoration peinte de la cathédrale d'Anglona, qui survit, debout au sommet d'une colline, à une ville disparue. Anglona était un centre grec, près duquel se trouvait un important monastère basilien dédié à l'archange qui commandait les armées célestes, *Sant' Archistratico*[2]. La cathédrale encore debout est une grande basilique du XIII[e] siècle, aux murs de laquelle le badigeon laisse à peine lire, des inscriptions grecques, quelques lettres inintelligibles, et apercevoir, des légendes de saints racontées sur le mur, quelques lambeaux sans suite. Il vaudrait la peine de dégager ces peintures, bien conservées sous la chaux, et dont le coloris est d'une remarquable intensité.

Fig. 62. — La Dormition de la [illegible]. Fresque byzantine [illegible] dans l'église Santa Maria [illegible], près [illegible].

Les mêmes draperies de couleurs franches, les mêmes types virils rudement accusés par des clairs jaunâtres tranchant sur le teint brun se retrouvent dans une grande fresque votive, presque intacte, qui orne un mur latéral de l'église Santa Maria di Cerrate, à quelques kilomètres de Lecce. La scène représentée est *la Dormition de la Mère de Dieu* (*fig.* 62)[3]. Les monogrammes inscrits sur les nimbes, pour désigner le Christ et les Apôtres,

1. Diehl, p. 100.
2. [illegible] *[illegible] dipl.*, ann. 1077, n° 8, et Trinchera, *Syll. graec. membr.*, passim.
3. [illegible] *Santa Maria di Cerrate*, Lecce, 1889; — De Castromediano, *la Chiesa di S. Maria di Cerrate*, Lecce, 18[illegible] [illegible] *Gli Studi storici nella Terra d'Otranto*, p. 115-116.

1



2



Fontemoing Éditeur — Phototypie Berthaud

1 La Nativité du Christ — Sur le plafond l'Annonciation
2 Saint Georges, saint Demétrius, saint Nicolas

PEINTURES DE LA GROTTE *SAN BIAGIO* (*MASSERIA* IESCE), PRÈS SAN VITO DEI NORMANNI

Les peintures du plafond sont de 1197, celles des parois du XIVe siècle

l'invocation à la Vierge écrite sur un livre que tient un saint évêque[1], sont en grec. Les Apôtres s'inclinent vers le lit funéraire, au-dessus duquel le Christ, entouré d'anges, tient dans ses bras l'âme de sa Mère, sous la figure d'une enfant au maillot. A droite de cette composition, identique à l'une des mosaïques de l'église grecque fondée et décorée à Palerme par l'amiral Georges d'Antioche, un personnage laïc est agenouillé, et à côté de lui on lit l'inscription latine : *Memento, Domine, famuli Peregrini de Morciano*[2]. Les caractères de l'inscription sont de l'époque angevine; l'édifice qu'on aperçoit derrière le donateur est percé de grandes fenêtres en tiers-point, comme pouvait l'être le palais du prince angevin de Tarente, et le personnage lui-même est vêtu à la mode napolitaine du temps du roi Robert. C'est au milieu du XIVe siècle qu'a été peinte, aux frais d'un Italien, cette fresque, qu'on dirait détachée d'une église de couvent grec.

Les cryptes basiliennes ont conservé, à côté des fresques monochromes du XIe et du XIIe siècle et des peintures votives ajoutées depuis le XVe siècle jusqu'à nos jours, des fresques aussi vivement colorées et aussi finement modelées que la grande *Dormition* de Cerrate. Sur les parois de la grotte de San Biagio une série de peintures à inscriptions grecques ont recouvert quelques-unes des fresques de 1197. Ces peintures sont donc certainement postérieures au XIIe siècle[3]. Le motif principal est une Nativité très chargée de figures, avec l'Annonciation aux bergers, les trois rois à cheval, conduits par un ange, et le bain de l'Enfant (*Pl.* IV, *n°* 1). Cette multiplicité de personnages, la vivacité des mouvements, l'estompage délicat du modelé, la clarté du coloris, qui prend des tons crayeux de pastel, rappelleront les peintures du XIVe siècle qui tapissent les églises abandonnées de Mistra. Un groupe important est formé par un saint Nicolas, debout et bénissant, et par deux saints guerriers à cheval, pourfendant de leurs lances des dragons enroulés comme des rubans (*Pl.* IV, *n°* 2). Tandis que le visage de l'évêque est maigre et creusé de rides, le visage de l'un des cavaliers, gracieusement incliné sur l'épaule, est d'une jeunesse charmante. Le peintre de San Biagio, qui sans doute était un moine, n'a garde de prêter à toutes ses images un air d'austérité et de rigidité monastique : il sait encore, comme les maîtres byzantins du XIe siècle, réserver le masque de la vieillesse pour les vieillards et l'expression ascétique pour les ascètes.

Une suite de figures isolées prend place autour de cet ensemble remarquable. La plus sévère de type et la plus serrée d'exécution se trouve dans la grotte *San Nicola*, près de Palagianello, où elle contraste, par son coloris net et clair, avec les silhouettes noirâtres de l'abside. L'image représente un saint Pierre (S̄C̄S̄ PETRUS), debout et tenant un *volumen*

1. ἉΓΝΗ ΠΑΡΘΕΝΕ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ ΜΡ ἹΚΕΤΕΥΕ CΩΘΗΝΑΙ ἩΜΑC.

2. C'est la traduction de la formule grecque, si fréquente dans les grottes basiliennes d'Italie : « Μνησθῆτι, Κύριε, τοῦ δούλου τοῦ σου... » Le duc de Castromediano, dans son étude sur l'église de Cerrate, prend, à tort, le donateur agenouillé pour l'auteur de la peinture.

3. Pour les détails de la description, cf. DIEHL, p. 59-62.

(*fig.* 63). Le corps est de proportions très allongées; la draperie se compose d'une tunique bleu pâle à laticlave rouge et d'un manteau vert. Le visage, très austère[1], est d'une couleur jaunâtre, ombré en teinte violacée et éclairé par des hachures blanches. Les caractères de la légende latine sont presque identiques à ceux des inscriptions gravées au-dessus de deux portes du château de Trani, en Pouille, sous le règne de Frédéric II[2].

On peut attribuer de même au XIIIe siècle les deux Madones de la crypte de *Santa Lucia*, dans la ville de Brindisi[3], et de la grotte appelée la *Madonna delle tre porte* (*fig.* 64), en face de Matera[4]. A côté d'un bel archange, en costume impérial, peint dans la grotte de *Santa Margherita*, près Massafrà, avec un coloris doux et blond, on lit ces mots : ARCHĀGEL' MICHAEL, en onciales rondes de l'époque angevine[5]. Nombre d'autres images saintes du XIIIe ou du XIVe siècle se trouvent éparses dans les grottes des ravins[6].

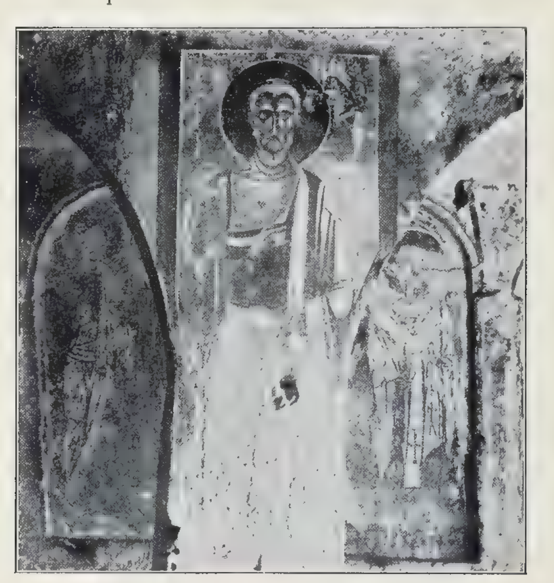


FIG. 63. — SAINT PIERRE, PEINTURE DU XIIIe SIÈCLE, DANS LA GROTTE « SAN NICOLA », PRÈS PALAGIANELLO (TERRE D'OTRANTE).

A côté de ces fresques byzantines, dont le dessin parfois mou et grossier reproduit sans variante des modèles byzantins, c'est à peine s'il y a place, avant le temps du roi Robert d'Anjou, pour une ou deux œuvres dont l'iconographie ou la technique soient incontestablement « latines ». A Crispiano, dans la *grotta del Castello* (XIIIe siècle?), l'on voit, debout aux côtés du Christ, non pas les deux figures traditionnelles de la Vierge et du Précurseur, mais les deux Apôtres patrons des grandes basiliques romaines, saint Pierre et saint Paul. C'est une représentation unique dans les provinces byzantines de l'Italie du Sud. Le groupe qui a été peint à Crispiano se retrouve en Sicile, dans la Chapelle du Palais de Palerme, où le Christ est assis, entre saint Pierre et saint Paul inclinés, au-

1. Les yeux sont fortement cernés, les muscles du cou et l'attache des clavicules accentués avec énergie.

2. Je n'ai pu voir le saint Pierre, vêtu d'une tunique rouge et d'un manteau blanc, que M. Diehl a noté dans la crypte de l'église du *Carmine*, à Ruffano (*l'Art byz. dans l'Italie mérid.*, p. 86).

3. Reproduction en chromolithographie dans SALAZARO, II, pl. X. Cf. DIEHL, p. 47.

4. DIEHL, p. 157-158.

5. Un autre archange saint Michel, de même type et de même couleur, occupe, dans la grotte *San Nicola*, la petite chapelle absidale, à gauche de l'autel.

6. *San Leonardo*, crypte sous un couvent abandonné, dans la ville de Monopoli ; *Santa Virgilia*, près de Fasano ; la *Candelora*, à Massafrà ; *San Nicola* et *Santa Margherita*, près Palagianello ; *San Michele dei Grotti* et *Padre Eterno*, près de Gravina, etc.

dessus du trône de mosaïque préparé pour le roi. La mosaïque sicilienne et la grossière peinture de Crispiano offrent l'une et l'autre l'exemple d'un sujet latin, traité en style byzantin. Ailleurs c'est le style même qui s'est trouvé altéré. Dans les fresques peintes, au XIIIe siècle, dans la tribune de l'église, d'architecture bourguignonne, bâtie à Barletta par les chanoines du Saint-Sépulcre, la main d'un peintre local a amolli les traits des personnages orientaux qu'il reproduisait, jusqu'à les rendre méconnaissables. Pourtant, si différentes que les fresques de Barletta semblent être, à première vue, des fresques basiliennes de la Terre de Bari, les personnages et les groupes qui y sont représentés avec un dessin lâché et une couleur violacée, — anachorète à longue chevelure de pope, bénissant à la grecque, scènes de la vie des ermites, qui mettent le solitaire en présence d'un centaure, d'une femme nue et de trois femmes qui se découvrent le sein, scène de la Salutation Angélique[1], — restent conformes à l'iconographie byzantine. Quelques images du XIIe et du XIIIe siècle, éparses dans les grottes apuliennes, représentent bien des évêques latins avec la mitre et la crosse[2]; mais ces personnages, qui ont le type traditionnel des vieillards dans l'art byzantin et qui font le geste de bénédiction grecque, attestent la latinisation d'un diocèse et non la latinisation d'une école artistique.



Fig. 64. — Vierge du XIIIe siècle et Annonciation du XVe dans la grotte de la « Madonna delle Tre Porte », près Matera (Basilicate).

En négligeant les variétés de style et de technique, qui s'expliquent par l'habileté plus ou moins grande du peintre, on ne peut établir dans la suite assez longue des fresques qui décorèrent les oratoires souterrains ou les églises de l'ancien thème de Longobardie, entre le Xe et le XIVe siècle, que deux grandes divisions, fondées sur des modifications profondes, qui, de la première à la seconde période, se sont produites dans la technique des fresques. Les peintures presque monochromes que nous avons pu reporter au XIe et au XIIe siècle, et qui sont des camaïeux d'ocre et de terre brune, ou de véritables dessins au

1. Salazaro, II, pl. I et II.

2. J'ai noté dans la grotte du *Ponte di Triglia*, près Statte, un saint évêque (S. Julianus), avec une mitre blanche du XIIIe siècle ; c'est une image isolée et ruinée, qui ne saurait devenir un terme de comparaison. Il en est de même de la figure du pape saint Léon (S. Leo papa), qu'on trouve à Laterza, dans un jardin appartenant à la famille dell' Aquila, et qui est datée du XIIIe siècle par la mitre qu'elle porte. Le saint Lucius (ὁ ἅ. Λεύκιος), représenté dans une autre grotte de Laterza, en costume pontifical du XIVe siècle, est une peinture déjà toute latine et « giottesque ».

pinceau, peuvent provoquer quelque surprise. En songeant au modelé savant des mosaïques de Daphni ou de Cefalù, aux oppositions d'ombre et de lumière marquées sur les miniatures byzantines par les plus ingénieuses dégradations, on se demandera si le procédé apulien ne représente pas, dans l'art byzantin, une simplification populaire ou une variété provinciale. A Rome même, des peintres de fresques qui travaillaient au XIe et au XIIe siècle pour les monastères basiliens isolés au cœur de l'État pontifical firent usage d'une technique bien plus raffinée que les modestes décorateurs des grottes apuliennes Dans l'église *Santa Maria Antiqua*, qui occupe un coin des substructions ruinées du Palatin, les vénérables fresques du VIIIe et du IXe siècle voisinent avec de pures peintures byzantines, à inscriptions grecques ou latines, dont les plus récentes, à en juger par la sereine beauté des visages et par la sévère précision du dessin, ne peuvent être postérieures au XIIe siècle. Ces peintures, scènes de la Passion, médaillons de prophètes ou d'apôtres, images votives de saints et de saintes, sont « empâtées » aussi solidement que les gouaches les plus nourries des manuscrits byzantins. Faut-il donc supposer que la suppression du modelé et des couleurs vives soit une particularité locale de l'art byzantin d'Apulie, et que les saintes images, privées de leur éclat et de leur relief, se soient réduites à des ombres grêles, pour peupler les obscures chapelles souterraines ? La Grèce, qui ne possède plus de peintures chrétiennes antérieures au XIVe siècle, n'offrira pas de documents de comparaison qui puissent être opposés à ceux que nous avons trouvés dans une ruine de Rome. Mais, à Sainte-Sophie de Kiev, — l'un des monuments byzantins les plus riches et peut-être le mieux conservé, — il existe encore, sous les voûtes et dans un vestibule, une importante série de fresques du XIe siècle, chérubins, figures et légendes de saints, scènes de l'Hippodrome, où tous les personnages, à peine détachés sur un fond bleu clair, sont cernés de traits bruns et très légèrement modelés à l'ocre jaune [1], exactement comme les plus anciennes des saintes images tracées sur les parois des grottes de la Terre d'Otrante. Les fresques de Kiev, rapprochées de celles de Rome, tendent à prouver que l'art byzantin appliqua, avant le XIIIe siècle, deux techniques différentes à la peinture murale : l'une, imitant toutes les finesses de la miniature ; l'autre, esquissant comme un grand dessin au pinceau. En tout cas, les peintures de l'église russe attestent que la pratique des fresques monochromes, loin d'être spéciale à l'Apulie, était adoptée dans plusieurs des pays vassaux de la civilisation et de l'art byzantins. Quant au modelé savant qui fut employé par les peintres d'Apulie au XIIIe et au XIVe siècle, c'est la technique de toutes les fresques qui se sont conservées dans les églises de Mistra et de l'Athos.

La série des peintures murales retrouvées dans l'Italie byzantine doit être complétée par l'énumération d'œuvres d'un travail plus précieux, comme les icones peintes sur panneaux à fond d'or. Les églises d'Apulie n'ont conservé que trois tableaux byzantins qui soient antérieurs au XIVe siècle. Les personnages et les sujets représentés sur ces tableaux

1. *Sainte Sophie de Kiev*, Atlas publié par la Société Imp. russe d'Archéologie, in-f°, pl. 32 et *passim*.

prouvent que tous trois ont été exécutés en Apulie, et non envoyés d'Orient. Le plus grand de ces panneaux, déposé dans la crypte de la cathédrale de Trani, est une image du patron de la ville, saint Nicolas le pèlerin, entouré de scènes de sa légende. Le tout a été si malencontreusement repeint qu'on ne saurait plus juger de la date ni du style. Deux autres panneaux, d'une excellente conservation, se trouvent sur l'autel de la chapelle de Santa Margherita, à Bisceglie, qui fut consacrée en 1197. Sur l'un, on voit la sainte titulaire de l'église, dans l'attitude de l'orante ; sur l'autre, l'image traditionnelle de saint Nicolas, le patron vénéré de la Terre de Bari[1]. Les figures de la sainte et du saint sont accompagnées de véritables miniatures, qui racontent leur légende. Les deux panneaux de Bisceglie sont deux icones byzantines, d'une couleur profonde et bien patinée ; les lumières, sur les plis des draperies, sont relevées en traits d'or.

Que l'on passe en revue les fresques encore nombreuses ou les très rares panneaux qui représentent l'œuvre des peintres dans les provinces byzantines de l'Italie du Sud, entre le xe et le xive siècle, on ne peut trouver la moindre trace de l'école latine en qui Salazaro avait foi. De ces peintres, les uns ont été moines et les autres laïcs ; les uns étaient Grecs de lignée et de langage, et d'autres portaient un nom lombard ou normand, comme le Bajulardus de Nardò. Mais tous, en tant qu'artistes, étaient sujets de Byzance.

Quatre siècles de l'histoire de la peinture dans les provinces italiennes qui avaient formé le thème de Longobardie, ont donné une réponse partielle à la « troisième » question byzantine, celle qui étudie les rapports artistiques de l'Orient chrétien et de l'Occident après l'an mil. Cette question, ainsi que Dobbert l'a judicieusement observé, doit être subdivisée : il faut sérier les réponses non seulement par périodes, mais encore par régions.

En effet, à peine avons-nous examiné le problème de l'influence byzantine dans les provinces les plus méridionales de l'Italie, que nous allons retrouver dans la région campanienne d'autres grottes et d'autres églises décorées de peintures, dont plusieurs ressemblent, par le style et l'iconographie, à celles qui viennent d'être étudiées. Aucune de ces peintures ne marque la place d'un établissement de moines grecs. Les laures basiliennes, échelonnées depuis le phare de Messine et le canal d'Otrante jusqu'à l'Ofanto et au mont Vulture, sont séparées des vieux monastères basiliens de Rome et du monastère que saint Nil de Rossano s'en alla fonder à Grottaferrata par le grand État bénédictin dont le Mont-Cassin est la capitale[2].

1. Salazaro, II, pl. V et VI.

2. Les communautés bénédictines établies dans la Basilicate et la Terre d'Otrante avant le xive siècle n'ont exercé aucune action sur le développement de la peinture murale. La grande église de Nardò était une abbatiale bénédictine, et il est possible que l'oratoire de San Michele, sur le mont Vulture, appartînt dès le xie siècle à un monastère bénédictin. En 967 il existait sur le mont Vulture un monastère de Saint-Michel habité par un abbé du nom de *Benedictus* et cinquante moines (Ughelli, *Italia sacra*, VI, col. 808-809). Ce premier monastère doit sans doute être confondu avec le monastère bénédictin de Saint-Pierre *justa Cryptam beati Michaelis*, mentionné en 1120 (Jaffé, *Reg. Pontif. rom.*, n° 6864 ; — Camera, *Storia d'Amalfi*, 2e éd., II, doc. n° XXIX ; — P. Fabre, *le Liber Censuum*, I, p. 34, n. 1). Cependant les peintures anciennes de l'oratoire du Vulture sont identiques à celles qui décorent les chapelles basiliennes du même temps.



FIG. 65. — L'AIGLE DE L'ÉVANGÉLISTE ?, FRESQUE DU XI[e] SIÈCLE SUR LA VOÛTE DE LA CHAPELLE SAN MICHELE DE MONTICCHIO.

DEUXIÈME PARTIE

L'ÉCOLE BÉNÉDICTINE

CHAPITRE PREMIER

LE MONT-CASSIN ET L'ABBÉ DESIDERIUS

I. — Les Bénédictins du Mont-Cassin à Teano et à Capoue; leur retour à la montagne. — Progrès du monastère du Mont-Cassin ; sa puissance. — L'État bénédictin. — L'abbé Desiderius ; ses grands travaux d'art.
II. — La basilique du Mont-Cassin au temps de Desiderius : architecture, mosaïques, orfèvreries.
III. — Le texte de Léon d'Ostie sur les artistes mandés de Byzance par l'abbé Desiderius. — La « question bénédictine », centre de la « troisième question byzantine ». — Chronologie des travaux de construction et de décoration entrepris par Desiderius. — La part des maîtres grecs dans ces travaux.

I

Deux siècles après le passage des bandes musulmanes, le monastère du Mont-Cassin, relevé de ses ruines, rebâti sur de nouveaux plans et enrichi d'incalculables trésors, atteignit le comble de la puissance et de la splendeur.

Les Bénédictins, qui avaient dû quitter la montagne dévastée, s'étaient tout d'abord réfugiés à Teano ; puis, vers l'an 920, quand un archidiacre de Capoue, nommé Jean, fut élu abbé de la communauté, il décida les religieux, dont le monastère venait de brûler « par un incompréhensible jugement de Dieu », à se transporter avec lui dans la capitale de la principauté [1]. Bien que l'abbé Jean eût fait commencer la reconstruction de l'église abandonnée au sommet de la montagne, c'est en 950 seulement qu'un groupe de Bénédictins de Capoue, cédant aux instances du pape Agapit, revint se fixer sur le Mont-Cassin. Depuis soixante-sept ans que les Bénédictins étaient partis, les comtes de Teano et d'Aquino faisaient régner dans la plaine autant de terreur que les infidèles [2]. Il fallut l'énergie de l'abbé Aligernus pour ramener la sécurité dans le vaste et opulent domaine que des donations solennelles avaient concédé à l'Ordre, et pour y attirer de nouveaux colons [3], dont les redevances en nature devaient assurer la vie du monastère. Les constructions entamées par l'abbé Jean au sommet de la montagne furent achevées; l'église, couverte en bois de cyprès, fut pavée

1. Leonis Marsicani (*seu* Ostiensis) *Chronicon casinense ;* éd. Migne, *Patrol. latine*, t. CLXXIII, col. 555.
2. *Ibid.*, col. 560.
3. *Ibid.*, col. 581-582.

de marbres et décorée de peintures[1]; les bâtiments nécessaires au séjour des moines furent élevés à la hâte. Quand Aligernus mourut, en 985, après avoir gouverné l'abbaye pendant trente-cinq ans, on l'honorait déjà comme un troisième fondateur du monastère, les deux premiers étant saint Benoît et l'abbé Pétronax, qui, après l'invasion lombarde, avait, en 720, ramené au Mont-Cassin les Bénédictins établis à Rome[2].

Désormais, en dépit des attaques répétées, le monastère de la montagne grandit avec une surprenante rapidité. Le propre successeur d'Aligernus, l'abbé Manso, avait une véritable garde de cavaliers vêtus de soie, et ressemblait moins à un religieux qu'à un prince[3]. Dans tout le domaine de l'abbaye la construction de nouvelles églises et la fondation de nouveaux bourgs furent accompagnées de grands travaux de fortification. Au pied de la montagne, la *Rocca Janula*, plantée sur son rocher, dominait la ville de San Germano, bâtie par l'abbé Atenulf[4]; les *castella* épars dans la plaine devinrent autant de petites forteresses[5], et le monastère lui-même fut ceint de murailles et de tours. Déjà la position était forte quand les Normands s'établirent dans la plaine qui s'étend au pied du mont Cassin : ils en furent chassés en 1045, après plus d'un combat, et au prix de ruses qui n'avaient rien d'héroïque. Cependant, les moines du Mont-Cassin ne craignirent pas d'attribuer l'expulsion des étrangers à un miracle[6]. Cette victoire de saint Benoît sur les aventuriers du Nord, dont le nom faisait alors trembler les empereurs et le pape, assura à l'abbaye, avec l'indépendance, de longues années de paix. Aussi le chroniqueur Léon d'Ostie, en racontant la vie de l'abbé Richerius, qui délivra le Mont-Cassin de la menace des Normands, remarque-t-il que, si cet abbé ne put pas, en d'aussi graves conjonctures, exécuter lui-même des travaux importants, cependant il fut, en concourant à l'expulsion des envahisseurs, « le principe et l'origine » de la grande œuvre qui allait s'accomplir[7].

Dans la seconde moitié du XIe siècle, la nouvelle abbaye du Mont-Cassin laisse bien loin derrière elle l'abbaye de Capoue, dont elle était sortie. Tandis que celle-ci n'est qu'un lieu de retraite, enclos dans une ville où réside un prince, le monastère isolé sur la montagne entourée de sommets déserts est à lui seul une métropole religieuse et une capitale. Les domaines de toute sorte, églises, villes ou cultures, qui forment le territoire du Mont-Cas-

1. Q. Tosti, *Storia della Badia di Monte Cassino*, p. 155-157 et 232.
L'abbé Desiderius composa pour son prédécesseur Aligernus une épitaphe, où il parle ainsi des constructions entreprises par celui-ci :

Tigna novans tegulasque locans, direpta resargit,
Picturamque rudem fecit habere domum.

2. Léon d'Ostie, col. 711.
3. *Ibid*,, col. 602.
4. *Ibid.*, col. 619.
5. *Ibid.*, col. 680.
6. *Ibid.*, col. 678.
7. « Et licet ipse propter innumeras circummanentium oppressiones... laborare in monasterio non potuerit, initium tamen et materia omnium laborum præsentium ipse fuit, quando suo studio et industria, meritis tamen et beati Benedicti adjuvante se Deo, terram istam de manibus Normannorum eripuit. » (*Ibid.*, col. 695.) Sur la lutte historique des Normands de Campanie et de l'abbé Richerius, cf. Delarc, *les Normands en Italie*, 1882, p. 137-146.

sin, ne cessent de s'accroître. La « Terre de saint Benoît » s'étend de l'une à l'autre mer. Dans la plus grande partie de la Terre de Labour, du Samnium et des Abruzzes, dans les enclaves lointaines que l'abbaye possède, depuis l'Apulie et l'Illyrie jusqu'en Sardaigne[1] l'abbé du Mont-Cassin exerce la juridiction ecclésiastique et le pouvoir séculier. Il est, dans le vaste domaine auquel il est préposé, le seul évêque et le seul souverain. En dehors du Pape, il ne reconnaît aucune autorité[2], et les princes voisins ou les rois étrangers ne se présentent à lui que dans l'humble attitude du donateur ou du pèlerin. Moins d'un siècle après qu'Aligernus eut ramené son troupeau sur la montagne de saint Benoît, un État bénédictin s'est fondé au cœur de l'Italie, seconde Terre d'Église, mieux défendue contre les intrusions des séculiers et moins livrée aux divisions que l'État pontifical. Enfin, il arrive que les deux Terres d'Église se trouvent réunies sous la même autorité : élevés au faîte par l'élan d'ascension qui entraînait depuis un siècle la puissance bénédictine, deux abbés du Mont-Cassin sont appelés l'un après l'autre à monter sur le trône de saint Pierre. Le second d'entre eux revient chercher, sur la montagne d'où il était descendu, l'air salubre et la sécurité que Rome ne donnait pas à l'élu de l'Église : pendant une année, le Pape réside au Mont-Cassin, devenu le véritable centre de la chrétienté.

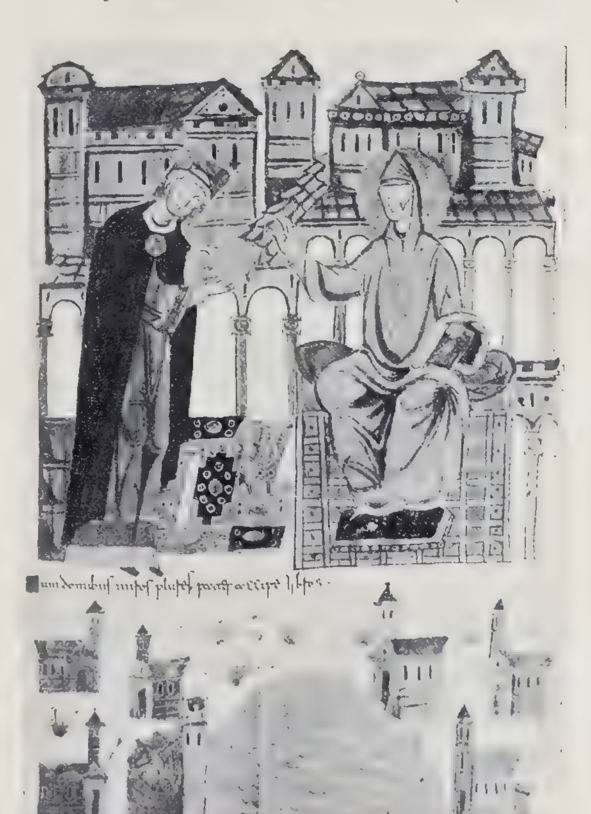


FIG. 66. — L'ABBÉ DESIDERIUS OFFRANT A SAINT BENOIT SES CONSTRUCTIONS ET SES LIVRES. MINIATURE PEINTE AU MONT-CASSIN VERS 1070 (BIBL. DU VATICAN, *Vat. lat.* 1202, f° 1).

L'homme supérieur qui prit, en devenant pape, le nom de Victor III, doit moins de sa renommée au rôle prépondérant qu'il a joué dans l'histoire des Normands d'Italie et à la tiare qu'il a portée, qu'à l'essor qu'il a imprimé aux sciences et aux lettres, et aux grands travaux d'art qu'il a fait exécuter, alors qu'il gouvernait au Mont-Cassin, sous le nom de Desiderius.

1. LÉON D'OSTIE, col. 741.
2. Voir la célèbre bulle de 1067, publiée par TOSTI, I, p. 422. Cf. LÉON D'OSTIE, dans MIGNE, *loc. cit.*, p. 743.

Autour du savant abbé, comme autour d'un chef incontesté, se groupa toute une pléiade d'ecclésiastiques et de moines lettrés : c'est Alfanus, l'archevêque de Salerne, le poète dont les vers les plus éloquents sont consacrés à une description lyrique du Mont-Cassin, de la Terre de Labour[1] et des merveilles opérées par Desiderius ; c'est le moine Albéric, qui allait donner, dans sa *Vision* fameuse, comme la première esquisse d'une Divine Comédie ; ce sont les historiens du Mont-Cassin et les historiographes de Desiderius, Léon, du pays des Marses, qui devint évêque et cardinal d'Ostie ; c'est Pierre Diacre, c'est Pandulf de Capoue, Guaifer de Salerne ; c'est Constantin d'Afrique[2], qui avait acquis la science de la médecine dans les voyages qu'il fit à travers les pays musulmans, et qui, se trouvant à Salerne, fut reconnu par un ambassadeur égyptien, qui était le propre frère du « roi de Babylone ».

Quant aux constructions entreprises par Desiderius, on ne sait ce qu'il en faut le plus admirer, la hardiesse du plan ou l'étonnante rapidité de l'achèvement. Ce fut la première pensée de Desiderius, dès qu'en 1058 il fut élu abbé par acclamation, que de mettre de l'ordre et de la lumière dans le chaos ruineux des bâtiments monastiques. Pour son coup d'essai[3], il acheva le *palatium* commencé, vers 1050, par l'abbé Richerius ; puis, « comme poussé par une force divine », il fit jeter bas une partie des constructions, vieilles de moins d'un siècle, et se mit à élever successivement une petite bibliothèque, un logement pour l'abbé, un dortoir pour les religieux, une salle capitulaire. Enfin il n'hésita plus à tenter l'entreprise devant laquelle tous les abbés précédents avaient reculé : la construction d'une église aussi grande que les basiliques de Rome.

Les difficultés étaient inouïes : il s'agissait de transporter sur les pentes abruptes d'une montagne haute de cinq cents mètres des matériaux pesants et des monolithes précieux. L'irrégularité du sommet avait obligé les premiers constructeurs à grouper parmi les rochers des constructions médiocres, au hasard des pointes et des creux. Desiderius fit aplanir une aire longue de près de deux cents coudées, où les fondations d'un édifice immense furent creusées « par le fer et le feu[4] ». Les travaux, commencés au mois de mars de l'année 1066, furent achevés en cinq ans, et, le 1er octobre 1071, la consécration fut faite par le pape Alexandre II, entouré de sept princes, de cinq cardinaux, de quarante-huit archevêques et évêques, et de plusieurs milliers de moines, avec leurs abbés[5].

1. « Italiæ jacet in gremio
Montibus obsita planities :
Pampinus hanc viridis decorat ;
Est nemorosa parum, sed aquis,
Fluctibus et variis celebris,
Rebus in omnibus hæc locuples
Indigenis, sed et hospitibus
Est locupletior, hinc etenim
Est iter Urbis apostolicæ,
Totius orbis adhuc dominæ...

UGHELLI, *Italia sacra*, X, *Anecdota*, p. 59.

2. TOSTI, I, p. 343 et suiv. ; — OZANAM, *Doc. inéd. pour servir à l'Hist. litt. de l'Italie*, 1850, p. 113. — Cf. SCHULZ, II, p. 114.

3. « Primo tamen quasi experiri cupiens si quid valeret... » (LÉON D'OSTIE ; MIGNE, p. 722, § 10.

4. « Statuit ejusdem montis saxeam cristam igne ferroque exscindere. » (*Ibid.*, p. 746, § 26.)

5. LEONIS MARSICANI, *Narratio de consecratione et dedicatione ecclesiæ Casinensis* (MURATORI, *R. I. S.*, V, p. 77 ; — MIGNE, col. 999-1000 .

Trois ans plus tard, au mois de janvier 1075, fut consacrée l'église de Saint-Barthélemy, élevée à l'occident de la grande basilique. Huit mois après la nouvelle consécration, les évêques d'Aquino et de Sora vinrent dédier les deux chapelles de Saint-Michel et de Saint-Pierre, placées à l'entrée de l'atrium. En même temps l'abbé acheva de faire aplanir le sommet de la montagne, pour y rebâtir de fond en comble le monastère, avec un réfectoire et un dortoir décorés de peintures et un cloître qui comptait 110 colonnettes de marbre.

Desiderius ne vit point achever la basilique de Saint-Martin qu'il avait fait rebâtir sur l'emplacement du temple d'Apollon, près des ruines duquel saint Benoît avait, dit-on, établi son ermitage[1]. Mais, trois ans après la mort de l'abbé devenu pape, son digne successeur, Oderisius, avait terminé la basilique de Saint-Martin, et la faisait dédier, au mois d'août 1090. Le nouvel abbé fonda lui-même, près des édifices déjà resplendissants, une église de Saint-André, qui fut consacrée à son tour, en juin 1094[2]. En dehors des églises, tous les bâtiments qui n'avaient pas été construits à neuf dans les premières années du gouvernement de Desiderius le furent avant la fin du XIe siècle. En cinquante ans, la face du Mont-Cassin a été renouvelée. Dans la Terre de saint Benoît et dans les provinces limitrophes, les vieilles églises bénédictines sont rebâties. Oderisius construit sur l'emplacement de Santa Maria in Cingla, près d'Alife, une église neuve, imitée de la basilique de Saint-Martin, au Mont-Cassin[3]. En 1108, le pape Pascal II dédie solennellement la nouvelle église de Saint-Benoît, que Desiderius avait fait bâtir à Capoue[4].

Que l'on ajoute maintenant à ces gigantesques travaux d'architecture l'incroyable richesse de la décoration polychrome, du mobilier d'église, des objets en métaux précieux et des étoffes rares, telle qu'on la voit briller dans les énumérations des chroniqueurs : l'imagination sera confondue. De pareilles prodigalités supposent une richesse inépuisable et renouvelée sans cesse par les dons des fidèles ; elles supposent aussi chez l'homme qui a pris l'initiative de tels travaux une parfaite sécurité du lendemain et une forte conscience de ce que permettait à son Ordre la félicité des temps. L'historiographe de Desiderius a bien vu dans le spectacle de ces tours et de ces colonnades, de ces émaux et de ces ors, comme une image visible de la puissance bénédictine. « Alors, — dit-il, en racontant la fondation de la basilique neuve, — le vénérable abbé, divinement installé par les mérites

1. Cf. l'inscription de la mosaïque dont Desiderius fit décorer l'abside de cette église :

CULTIBUS EXTITERAT QUONDAM LOCUS ISTE DICATUS
DEMONICIS. INQUE HOC TEMPLO VENERATUS APOLLO.
QUOD PATER HUC PROPERANS BENEDICTUS OMNIPOTENTIS
VERTIT HONORE DEI : MARTINI ET NOMINE SANCTI
HOC DESIDERIUS POST CENTUM LUSTRA VETUSTUM
PARVUMQUE EVERTIT, RENOVAVIT, COMPSIT ET AUXIT.

2. PIERRE DIACRE : MIGNE, col. 1000 à 1002.
3. *Ibid.*, col. 878.
4. *Ibid.*, col. 858. — Cf. col. 792.

de saint Benoît dans la prospérité et dans la paix, et tenu en si grand honneur par tous les habitants des alentours que non seulement les gens de peu, mais même leurs princes et leurs chefs lui obéissaient comme à leur père et à leur seigneur, prit, non sans une inspiration divine, le dessein de renverser la vieille église, et d'en bâtir une nouvelle plus riche et plus auguste [1]. »

II

La grande basilique du Mont-Cassin et les bâtiments monastiques, après avoir gravement souffert de tremblements de terre [2], ont été entièrement rebâtis entre la fin du XVIe siècle et le milieu du XVIIIe. Pourtant les constructions principales, en perdant leur forme ancienne, ont gardé, pour la plupart, leur place primitive. Sur le dur sommet que Desiderius avait modelé de sa main puissante, le groupe des bâtiments étagés [3] et la combinaison des rampes d'accès ont peu changé. Quand on a vécu quelques jours parmi les Bénédictins noirs, dans la solitude studieuse encore pleine du passé, il suffit de relire, sous le portique de l'atrium, quelques pages de la chronique de Léon d'Ostie, pour voir se dessiner, sur le plan des constructions nouvelles, l'image de la basilique dont il ne reste pas pierre sur pierre [4].

Au sommet du grand degré, dont les vingt-quatre gradins de marbre ont trente-six coudées de longueur, on arrive sous un porche voûté d'arêtes et dominé, à droite et à gauche, par deux tours, élevées au-dessus de deux chapelles, dont l'une est dédiée à saint Michel et l'autre à saint Pierre [5]. Au milieu de l'atrium est un puits qui communique avec une profonde citerne. Les colonnes, au nombre de huit de chaque côté, sont des fûts monolithes, surmontés de chapiteaux antiques. Les murs de l'atrium, à l'extérieur et à l'intérieur, sont revêtus de fresques représentant des histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament. Les arcades, sur la face du portique qui touche à l'église, sont ornées de mosaïques, au-dessus desquelles un bandeau porte une inscription métrique en lettres d'or. Sur cette face du portique, les voûtes d'arêtes sont également décorées de mosaïques, comme aussi les tympans des trois portails. On entre dans la basilique en poussant la porte de bronze, dont les deux

1. Léon d'Ostie, col. 746.

2. La reconstruction partielle entreprise après le tremblement de terre de 1370 prit pour base les fondations du XIe siècle (Cf. une bulle du pape Urbain V : Gattola, *Historia Abbatiae Casinensis*, II, p. 520 ; — Caravita, I, p. 218).

3. Même les « officines », telles que cuisines et réfectoires, sont encore, pour la plupart, à leur place primitive : Cf. Gattola, I, pl. III, IV et IX.

4. Les descriptions de Léon d'Ostie sont clairement résumées par Schulz; II, p. 117 et suiv.

5. Ces deux tours sont figurées sur le frontispice d'un précieux manuscrit de la Vaticane (Voir p. 157, *fig.* 66).

vantaux couverts d'inscriptions donnent le dénombrement du peuple d'églises dont l'église du Mont-Cassin était la reine. L'étroit tapis de mosaïques de marbre qu'on a foulé, en faisant le tour du portique, se développe à l'intérieur de l'église et couvre le pavé des trois nefs d'une longue suite de rectangles, d'étoiles et d'enroulements. Les murs, au-dessus des dix colonnes antiques qui, de chaque côté de l'église, séparent les nefs, sont ornés de peintures. La charpente même est peinte. Au fond de l'église les couleurs mates font place aux mosaïques, plus riches et plus brillantes. Dans l'abside le Christ triomphe, entouré de saints, parmi lesquels on reconnaît saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste[1].

Un merveilleux mobilier de marbre et de métaux précieux achève, au milieu de l'église, la décoration chatoyante des parois et du sol. La clôture du chœur est formée de grandes plaques de marbre : sur les côtés, les plaques sont de marbre blanc ; sur la face qui regarde l'entrée de l'église, une plaque est de marbre blanc, une autre de porphyre et deux de vert antique. Dans cette enceinte s'élève, près de l'ambon, en bois peint et doré, le candélabre du cierge pascal : une colonne d'argent doré, haute de sept coudées, qui repose sur une base de porphyre. D'énormes pièces d'orfèvrerie, disposées sur plusieurs rangs, encombrent le sanctuaire. C'est d'abord, à l'entrée du chœur, un premier iconostase. Six colonnes d'argent soutiennent une « poutre de gloire », en bois peint et doré, au-dessus de laquelle des bras de bronze, raidis en l'air, supportent une seconde poutre, en bronze. Sous la poutre de bois, entre les colonnes, sont pendues cinq icones peintes, de forme ronde, dans des cadres d'argent ciselé. Au-dessus de la même poutre sont rangées treize autres icones, de forme rectangulaire, en argent doré, avec des figures en relief. Tandis que la poutre de bois est un support d'icones, la poutre de bronze est un support de luminaires : elle est garnie de crochets, auxquels pendent trente-six lampes, et porte cinquante candélabres destinés à recevoir des cierges. Devant cette double file de lumières, une couronne d'argent, suspendue au plafond par une chaîne, porte des lampes et des cierges ; elle est flanquée de douze tourelles et pèse cent livres d'argent. Une nouvelle séparation est marquée, derrière l'iconostase, par quatre *transennæ* de bronze. Puis, devant l'autel, une nouvelle « poutre de gloire », en argent, est portée par quatre colonnes d'argent : deux grandes croix d'argent sont érigées entre les colonnes, sur des bases de marbre. Le ciborium de l'autel, monté sur des gradins incrustés de marbres orientaux, est composé, lui aussi, d'architraves d'argent portées par des colonnes d'argent. Devant et derrière le ciborium, des icones rondes, en argent, avec des reliefs sur leurs deux faces, sont pendues entre les colonnes. Enfin, au milieu de ces portiques de métaux précieux, l'autel lui-même est décoré de miniatures, exécutées en or pur et en émaux : les figurines champlevées et cloisonnées représentent, avec quelques scènes de l'Évangile, les miracles de saint Benoît.

1. La basilique avait deux autres absides ; celle du côté de l'Épître était dédiée à la Vierge, celle du côté de l'Évangile au pape saint Grégoire.

Cette exposition d'orfèvrerie était pour le célébrant et pour les assistants le spectacle quotidien. Mais il faut imaginer le décor des jours de fêtes, lorsque entre les deux iconostases étincelants d'or et de lumière on installait sept candélabres de bronze et six candélabres d'argent, lorsqu'on tirait du trésor les vases couverts de gemmes et d'émaux et les Évangéliaires aux plats d'ivoire et d'or, qui avaient été donnés par Agnès, impératrice de Germanie[1], par Romanos, empereur de Constantinople, par les marchands d'Amalfi, et lorsqu'on pendait « dans le chœur » les deux tapis sarrasins qui étaient un présent de Robert Guiscard[2]. Dans les vers inédits qu'on peut lire en tête du plus précieux manuscrit enluminé pour Desiderius, et qui célèbrent les ouvrages du magnifique abbé, les noms de gemmes, sardonyx, chrysoprases, émeraudes, améthystes, hyacinthes, se pressent comme dans les énumérations d'un « Lapidaire »[3].

Les merveilles décrites par le poète anonyme et par Léon d'Ostie font penser à la décoration orientale des basiliques romaines du IXe siècle. Mais, à la fin du XIe siècle, la plupart des richesses accumulées par des papes comme Léon III ou Pascal Ier avaient déjà disparu dans les orages qui avaient fondu sur le Latran et sur Saint-Pierre. Ce sont les moines du Mont-Cassin qui revêtent les ornements pontificaux du pape Victor II, rachetés aux usuriers de Rome par l'abbé qui devait être le pape Victor III[4]. Au temps de Desiderius, il n'y avait dans tout l'Occident rien de comparable à la basilique

1. Léon d'Ostie, Migne, col. 756.

2. « Duas cortinas arabicas, quæ pendent super chorum. » (*Ibid.*, p. 795.)

3.
Domino tribuente ducatum
Benedictus ad ista beatus
Veniens loca sculptile stravit
Dominoque domum fabricavit.
Erus omnipotens ait ipsi
Quoniam meritis Benedicti
Locus hic sacer atque verendus
Foret amplior esse ciendus.
Series data celitus orbi
Ubi tempora multa revolvit,
Desiderius istius arcis
Regimen capiens nimis auxit,
In ea vetera omnia stravit,
Nova protinus edificavit.
Satus iste Ducum Beneventi
Homo progenie renitenti.
Dedit huic tua gratia tantum,
Ere cuncti potens dominantum,
Populique ducumque favore
Ut ei obsequerentur amore.
Etenim eximie pietatis
Nimieque fuit bonitatis,
Speculum atque lucerna proborum,
Metus horribilis reproborum.
Racio nequit intima reri,
Nequit os labiumque fateri
Sacra vascula quanta paravit,
Quibus et lapidum decoravit.
Ibi sarduis et chrisoprassus
Nitet ac speciosa smaragdus,
Simul emicat his amethustus,
Radiat preciosa iacynthus.
Varias quoque Grecia vestes
Dedit artificesque scientes,
Tribuit sua marmora Roma,
Quibus est domus ista decora.
Super hæc meritis Benedicti
Dedit huic miseracio Christi
Locus esset ut iste piorum
Celebris bonitate virorum,
Alias quoque per regiones
Et in abdita religionem
Loca spargeret ultima mundi,
Ubi sol cadit ac ubi fulgit,
Boreas solet ardua quotquot
Foliis juga spargere tottot.
Titulos tulit hic variorum
Varia ex regione librorum.
Bona que pater iste peregit
Numeris quis homo cohibebit :
Danihelis cum voci tamen
Facit ac opus esse sodalem,
Amor et facta copula pacis
Facit hunc genus esse tonantis,
Faciat super astra beatum
Pater hunc socium fore patrum,
Simul et modo qui sumus istic
Fore cras simul annuat illic
Sacietque greges paradisus
Quibus extat ovile Casinus.

Bibl. du Vatican (*Cod. Vat. Lat.* 1202, f° 1 v°).

4. «... Omnia fere ornamenta papae Victoris, quae hac illacque per Urbem fuerant pignorata, redemit. » (Léon d'Ostie, Migne, col. 735.)

du Mont-Cassin : Alfanus de Salerne, dans sa description poétique des travaux accomplis par son illustre ami, va chercher des comparaisons en Orient, parmi les pompes légendaires des édifices « rutilants » d'or, le Temple de Salomon ou l'Église de Justinien[1].

III

Le témoin oculaire qui a laissé la description minutieuse de tant de merveilles disparues nous a transmis également des renseignements précis sur les artistes qui en étaient les auteurs. Tout le monde connaît le texte de Léon d'Ostie relatif aux maîtres grecs que Desiderius manda expressément de Constantinople, pour exécuter des travaux dont les Latins avaient perdu les secrets[2]. Dès que l'histoire de l'art a commencé à se dégager de l'histoire politique et ecclésiastique, pour se constituer en étude indépendante, elle a fait du passage de la chronique bénédictine un de ses lieux communs. Le texte, partout cité, a comme grandi dans le vide que laissait autour de lui la pénurie de documents analogues. Après avoir enregistré le fait incontestable d'un passage d'artistes grecs au Mont-Cassin, des critiques sagaces, depuis Labarte jusqu'à Dobbert, ont admis que, pendant le moyen âge, le Mont-Cassin était demeuré un foyer d'art byzantin, dont le rayonnement s'était prolongé jusqu'au temps de Cimabue et de Giotto. De nos jours, les conséquences extrêmes qui avaient été déduites du seul témoignage de Léon d'Ostie ont été remises en question, et un historien comme M. Kraus a pensé réduire à néant le rôle d'initiateurs prêté aux Grecs de Desiderius. Le problème historique que nous avons appelé « la troisième question byzantine » a désormais pour centre un problème particulier, que l'on peut appeler la « question bénédictine ».

Pour éclairer les données du problème, il est nécessaire d'élargir le débat. Tout d'abord le fameux passage de Léon d'Ostie doit être complété et corrigé par les pages voisines. C'est peu de décrire la basilique de Desiderius et de rappeler que des Grecs y ont travaillé : le chroniqueur bénédictin permet encore de fixer la suite chronologique des travaux, et de déterminer, dans les œuvres des techniques les plus diverses, la part de différents groupes d'artisans.

Desiderius commanda les portes de bronze avant qu'il eût formé le dessein de reconstruire la basilique de Saint-Benoît. L'abbé, s'étant rendu à Amalfi pour acheter des étoffes de soie, admira les portes de la cathédrale, qui avaient été fabriquées à Constantinople.

1.
Quis meliora, Casine, tuis
Menia porticibus statuit ?
Aurea non domus ipsa Cyri,
Non Salomonis opus valuit
Sedibus his rutilare magis.
Atria Justiniani situm
Hunc sibi diligerent satius.....

(Ozanam, *Doc. inéd. pour servir à l'Hist. litt. de l'Italie*, p. 267.

2. Léon d'Ostie, Migne, col. 748.

Aussitôt il en commanda de semblables et envoya à la ville impériale les mesures du portail de l'église du Mont-Cassin : un marchand d'Amalfi, Mauro, fils de Pantaléon, tint à honneur de payer le bronze et la fonte. La porte, que l'on voit encore en place, et sur laquelle furent gravés les noms des églises vassales du Mont-Cassin, avait été destinée à la vieille église bâtie par l'abbé Jean, si bien qu'après la construction de la nouvelle basilique les vantaux se trouvèrent trop courts pour le portail[1].

Lorsqu'en 1066 la reconstruction de l'église de Saint-Benoît fut résolue, Desiderius fit le voyage de Rome pour y acquérir une quantité de matériaux antiques, plaques de marbre, colonnes, bases et chapiteaux, qui furent transportés par mer jusqu'à l'embouchure du Garigliano, et de là, sur des chariots, jusqu'au pied de la montagne. En même temps il embaucha, pour la mise en place des marbres tout travaillés et pour le gros œuvre d'architecture, une équipe d'ouvriers, « tant lombards qu'amalfitains ». Ces Italiens, venus du nord et du sud de la Péninsule, ne firent que reproduire les constructions élevées depuis un demi-siècle sur le Mont-Cassin : devant la première basilique de Saint-Benoît, l'abbé Théobald avait déjà élevé deux tours à l'entrée de l'atrium[2], et l'abbé Richerius avait rebâti devant l'église un portique, dont la colonnade était surmontée d'arcades[3].

C'est pendant que s'achève la construction de la basilique neuve que Desiderius mande à Constantinople les moines chargés de ramener des artistes habiles dans l'art de la mosaïque et de la marqueterie de marbre : *in arte musiaria et quadrataria*. Dès leur arrivée, ces artistes sont chargés de donner à la basilique latine une décoration byzantine, en exécutant les pavements multicolores et la double série des mosaïques qui doivent revêtir, d'une part, la voûte du vestibule et, d'autre part, l'arc triomphal et la conque de l'abside. Alors seulement le chroniqueur, qui a connu les mosaïstes grecs et s'est émerveillé de les voir imiter avec leurs bâtons d'émaux tous les êtres vivants, et avec des fragments de marbre les fleurs qui tapissent les champs, parle d'une école d'artistes qui se forme au Mont-Cassin. Desiderius ordonne que les moines et surtout les jeunes novices soient initiés aux techniques les plus variées : il leur fait apprendre le travail de l'or, de l'argent, du fer, du verre et de l'ivoire, aussi bien que celui de la pierre, du bois et du stuc. Le chroniqueur ne dit rien des maîtres dont l'enseignement était pour la nouvelle école la première condition d'existence. Les artistes venus de Constantinople avaient été appelés pour une besogne bien déterminée : ils apportaient avec eux « les arts dont les Latins avaient perdu le secret », c'est-à-dire la mosaïque d'émaux et la mosaïque de marbres, la mosaïque à figures et la mosaïque à décor géométrique. Sur ce point, le témoignage peu connu de l'archevêque Alfanus coïncide exactement avec celui de Léon d'Ostie; les artistes de l'« Hespérie », dit l'ami de Desiderius, étant incapables de travailler les « matières vitri-

1. Léon d'Ostie, Migne, col. 736. V. plus loin, p. 177, n. 4.
2. *Ibid.*, col. 646.
3. *Ibid.*, col. 695.

fiées » et d'en composer des figures humaines, ont fait appel aux artistes de la « Thrace[1] ». Après ces mosaïstes, aucun autre groupe d'artistes étrangers, peintres ou orfèvres, n'a



Fig. 67. — Grande initiale D, d'après un manuscrit du Mont-Cassin contemporain de Desiderius *Vat. lat.* 1202.

été attiré au Mont-Cassin. Il faut donc admettre, malgré le silence de Léon d'Ostie, que les maîtres qui enseignèrent aux moines du Mont-Cassin les techniques les plus savantes

1. Undique cetera lata loci
Pondere pre nimio pretii
Empta fuere, nec Hesperii
Sufficiunt satis artifices :
Thracia merce locatur ad hec,
Hic labor in vitrea potius
Materia datur eximius :
Nam variata coloribus hec
Sic hominis decorat speciem,
Non sit ut alter in effigie.
Lustra decem novies redeunt,
Quo patet esse laboris opus
Istius urbibus Italie
Illicitum : peregrina diu
Res modo nostra sed efficitur.
(Ozanam, *Doc. inéd.*, etc., p. 266.)

furent ces artistes qui, par métier, devaient être à la fois peintres, marbriers et un peu chimistes, et qui demandaient les matériaux de leurs ouvrages aux mystérieux arts du feu.

Les élèves de l'atelier bénédictin trouvèrent bientôt l'occasion de prouver leur dextérité. Quand les mosaïstes grecs et leurs apprentis italiens eurent achevé de revêtir de marbres et d'émaux le sol de l'église et les parois de l'abside, Desiderius put songer à la décoration du sanctuaire. Après la dédicace de la basilique, soit en 1072, un moine est envoyé à Constantinople avec une lettre de l'abbé pour l'empereur Romanos[1]. Celui-ci donne au Bénédictin toute facilité pour accomplir sa mission et lui ouvre les ateliers d'orfèvres attachés au palais. C'est dans cette sorte de manufacture impériale que fut fabriquée la plus grande partie des pièces monumentales énumérées par Léon d'Ostie et en particulier le magnifique autel, pour lequel furent employées les trente-six livres d'or que l'envoyé de Desiderius avait apportées à Constantinople[2]. Quand la cargaison d'objets précieux eut été montée jusqu'à la basilique, les Bénédictins orfèvres se mirent au travail, pour exécuter, à l'imitation des modèles grecs, des pièces isolées et des ensembles considérables.

Sur les treize images en argent repoussé et doré, destinées à surmonter le grand iconostase, dix furent envoyées par le moine accrédité auprès de l'empereur Romanos; les trois autres furent faites par les ouvriers de Desiderius, qui employèrent le même métal, adoptèrent les mêmes dimensions et s'inspirèrent du même style[3]. Les neuf candélabres de bronze furent rapportés de Constantinople par l'envoyé du Mont-Cassin; les six candélabres d'argent, hauts de trois coudées, furent fabriqués dans l'abbaye. De même, l'une des deux icones rondes qui étaient suspendues aux architraves du ciborium fut envoyée en présent par un patricien de Constantinople, et celle qui lui faisait pendant fut imitée de la première par les orfèvres bénédictins. Le devant d'autel émaillé sortait des ateliers impériaux, tandis que le revêtement en argent des trois autres faces de l'autel avait été exécuté sur place. Enfin le ciborium tout entier et le second iconostase, avec ses quatre colonnes d'argent et ses deux croix couvertes de reliefs, avaient été fabriqués de toutes pièces par les élèves de l'école artistique, qui ne comptait pas quinze ans d'existence.

Le texte de Léon d'Ostie, examiné de près, permet ainsi de reconstituer non seulement l'image de la grande basilique de Saint-Benoît, mais encore l'histoire suivie de cette

1. Léon d'Ostie, Migne, col. 736.

2. Schnaase, prenant à la lettre une phrase de Léon d'Ostie, qu'il transcrit inexactement, admet que le moine envoyé par Desiderius à Constantinople était un artiste et qu'il exécuta de ses mains dix des icones carrées, en argent massif, destinées au Mont Cassin : « prædictus frater apud Constantinopolim crosso argento *sculpsit* ac *deauravit...* » (*Gesch. der Bild. Künste im Mittelalter*, 2e éd., II, p. 702. Mais, dans les textes du moyen âge, les mêmes expressions sont appliquées indifféremment à l'artiste qui a exécuté une œuvre et au personnage qui l'a commandée. Dans le même paragraphe de Léon d'Ostie (liv. III, ch. XXXIII, § 32), il est écrit de Desiderius lui-même : « Fecit etiam IV trabes..., quas... caelato ac deaurato argento induens, abintus petalis ac coloribus decoravit. »

3. « Tres vero alias de quadratis ejusdem metalli atque mensuræ patrari suorum artificum opere nequaquam dissimili Desiderius jussit. » (Léon d'Ostie, Migne, col. 757. Cf. Labarte, *Histoire des arts industriels*, 2e éd., I, p. 396.

basilique, depuis sa fondation jusqu'à la mort de Desiderius. Cette histoire se divise en trois périodes, correspondant chacune à l'exécution d'un groupe de travaux : d'abord la construction ; puis les mosaïques ; enfin les orfèvreries du sanctuaire. A chacun des trois groupes de travaux est attaché un groupe différent d'artistes.

Si l'on en croit Léon d'Ostie, on doit admettre que, dans l'art du Mont-Cassin, au temps de Desiderius, l'architecture fut toute latine, la mosaïque décorative toute byzantine, l'orfèvrerie byzantine, ou exécutée par des Italiens dans le style byzantin. Il reste à vérifier le témoignage du chroniqueur par celui des rares monuments qui survivent.



FIG. 68. — MONOGRAMME « *Omnes* », D'APRÈS UN MANUSCRIT DU MONT-CASSIN CONTEMPORAIN DE DESIDERIUS (*Bibl. du Mont-Cassin*, II 99).

CHAPITRE II

LE TEXTE DE LÉON D'OSTIE ET LES MONUMENTS DE L'ART BÉNÉDICTIN

I. *Architecture et sculpture.* — Basiliques à colonnes antiques et basiliques à piliers romans. — Porches et clochers. — Le décor des portails. — Morceaux antiques : motifs classiques. — Décor byzantin des portails de San Liberatore au mont Majella ; problème posé par ce décor.

II. *Mosaïques décoratives.* — Le pavement de la basilique du Mont-Cassin ; fragment conservé dans l'ancien oratoire de Desiderius. — Décor géométrique de marbre : son caractère oriental ; les Grecs et les « Sarrasins » employés aux mosaïques du Mont-Cassin. — Décor animal et végétal. — Restes de pavements en mosaïque dans les églises bénédictines de la Terre de Labour, de la Campanie et des Abruzzes.

III. *Orfèvrerie.* — Pillage des trésors bénédictins de l'Italie méridionale. — Le travail du repoussé : staurothèque orientale d'Alba Fucense. — L'émail cloisonné. — Evangéliaire de Capoue. — Comparaison avec les émaux byzantins conservés dans l'Italie méridionale : croix de Gaete, de Naples et de Cosenza. — La technique byzantine de l'Évangéliaire de Capoue. — Les inscriptions latines ; les costumes liturgiques. — Les médaillons de Scala. — L'émail cloisonné dans les ateliers bénédictins.

I

L'abbaye qui fut la métropole de l'art bénédictin d'Italie n'est plus qu'un magnifique dédale de bâtiments et de portiques modernes. Mais on peut chercher, aux lieux où furent les monastères de la Terre de Labour, de la Campanie et des Abruzzes, les restes d'un art provincial, qui brilla comme un reflet lointain de l'art du Mont-Cassin.

Les églises bénédictines encore debout dans l'Italie du Sud ont, de même que la grande basilique bâtie par Desiderius, le plan des premières basiliques chrétiennes. Dans quelques-unes de ces églises les nefs sont séparées par des colonnes antiques, pareilles aux monolithes qui furent portés de Rome jusque sur la montagne de saint Benoît. L'exemple classique est l'église de Sant' Angelo in Formis, contemporaine de Desiderius : colonnes et chapiteaux proviennent des ruines de l'ancienne Capoue[1]. Rien dans le plan ni dans les matériaux ne distingue ces édifices à colonnes antiques des églises qui avaient été bâties, au VIIIe et au IXe siècle, par les moines du Mont-Cassin et de Saint-Vincent au Volturne.

Dans d'autres églises bénédictines, les colonnes de marbre antiques sont remplacées par des piliers carrés en pierre d'appareil. La plus solennelle de ces basiliques latines sans colonnes antiques est, en Italie, la haute église ruinée de San Liberatore, au pied du mont

1. Trois absides ; pas de transept. Cf. les plans donnés par Schulz, *Atlas*, pl. LXVI, 2, et par Kraus, *Jahrb. der K. Preuss. Kunstsamml.*, XIV, 1893, p. 12.

Majella (*fig.* 69)[1]. La nef de cet énorme édifice est reproduite dans d'autres églises bénédictines des Abruzzes (San Pietro *ad Oratorium*, près Bussi[2], parties anciennes de la nef de San Clemente a Casauria[3]). Ces supports massifs et rustiques auront-ils été adoptés par les architectes bénédictins dans une région montagneuse, pauvre en ruines antiques? On ne peut le supposer, lorsqu'on a trouvé des piliers identiques à ceux de San Liberatore dans les nefs de deux églises bénédictines élevées au XIIe siècle, l'une entre Capoue et Bénévent, à Sant' Agata dei Goti[4], l'autre à Aquino, au pied du Mont-Cassin. Pour remplacer dans ces deux églises les piliers massifs par des colonnes monolithes, les matériaux antiques



Fig. 69. — Nef de l'église ruinée de San Liberatore au mont Majella (Abruzzes).

ne manquaient pas. A Sant' Agata dei Goti, la cathédrale voisine de l'église bénédictine de San Menna possède un porche et une crypte qui reposent sur des colonnes antiques. A Aquino, l'église bénédictine Santa Maria la Libera, dont les nefs sont séparées par des piliers carrés, a une façade et un campanile entièrement bâtis en pierres romaines, en fragments d'inscriptions, en morceaux de sculptures, pris sur place dans les ruines d'Aquinum.

L'emploi des piliers dans les nefs des églises bénédictines dépendantes du Mont-Cassin n'est donc pas un simple expédient, mais un système de construction raisonné. Les édifices

1. Plan dans Gattola, *Hist. abb. Casin.* I, pl. VIII; reproduit par Schulz, II, p. 35, et par Bindi, *Monumenti degli Abruzzi, Album*, pl. 115, IV.

2. Plan, d'après le dessin de M. Piccirilli, dans : Rohault de Fleury, *les Saints de la Messe. saint Pierre et saint Paul*, Paris, 1898, I, pl. 39; vue intérieure dans l'*Album* de Bindi, pl. 176.

3. Calore, *Arch. Stor. dell' Arte*, IV, 1891, p. 12.

4. Vue intérieure dans mon article sur *Sant' Agata dei Goti* (*Napoli Nob*ma, 1896), p. 5.

ainsi bâtis au XIIe siècle, et peut-être dès le XIe, dans la Terre de Labour, la Campanie et les Abruzzes, ont une étrange ressemblance avec les grandes églises germaniques du Xe et du XIe siècle, comme Sainte-Marie du Capitole, à Cologne[1], et avec les édifices plus mesquins conservés en France, comme la « Basse-Œuvre » de Beauvais. L'église d'Aquino présente même l'un des éléments constitutifs de l'architecture romane du Nord : des colonnettes adossées aux piliers rectangulaires et recevant la retombée des voûtes d'arêtes qui couvrent les bas côtés (*fig.* 70).

Le grand atrium, le *paradisus* à la mode romaine[2], qui s'étendait devant la basilique majeure du Mont-Cassin, ne fut pas reproduit dans les édifices monastiques de l'Italie méridionale. Plusieurs des églises bénédictines qui viennent d'être citées sont précédées de simples porches voûtés d'arêtes, à trois baies séparées par des piliers. Celui de San Liberatore s'est écroulé[3]; celui de Santa Maria d'Aquino est intact. A Sant'Angelo in Formis, le porche a pris un développement remarquable : les baies sont au nombre de cinq; les colonnes sont d'énormes monolithes antiques, surmontés de chapiteaux corinthiens. La baie du milieu est assez surélevée pour couper la toiture du porche (*fig.* 71). Cette particularité, qui ne se retrouve pas dans les églises italiennes du XIe ou du XIIe siècle, donne au porche de Sant' Angelo in Formis une singulière ressemblance avec un narthex d'église grecque, comme celui de l'église de Samari, en Messénie[4]. Peut-être ce détail, d'apparence exotique, doit-il s'expliquer par le caprice d'un artiste étranger, qui, en préparant la décoration peinte du porche, aura voulu ménager, comme il l'aurait fait en Grèce, une large place à la fresque, au-dessus de l'entrée[5].

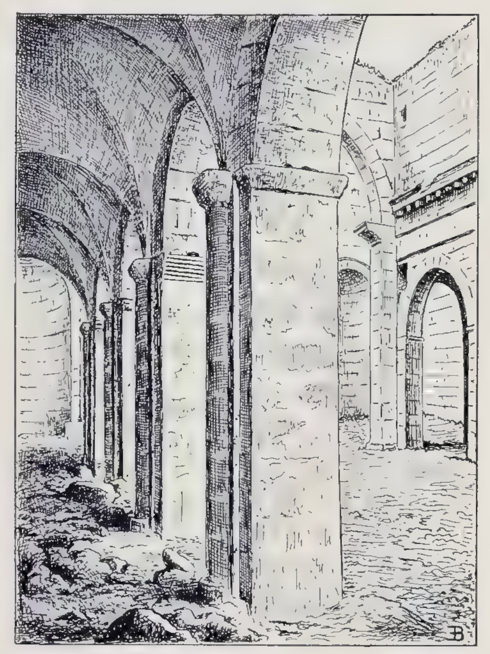


FIG. 70. — VUE INTÉRIEURE DE L'ÉGLISE RUINÉE DE SANTA MARIA LA LIBERA, PRÈS D'AQUINO (TERRE DE LABOUR).

Ce détail mis à part, l'architecture de l'église de Sant' Angelo est toute latine, à l'exté-

1. DEHIO et BEZOLD, *Die Kirch. Archit. des Abendlandes*, II, p. 215 et 237 ; pl. 60, n° 4. Cf. Michelstadt et Moosburg (pl. 52, n° 3).

2. LÉON D'OSTIE ; MIGNE, col. 788.

3. Un dessin de l'élévation ancienne est publié par GATTOLA, *Hist. abb. Casin.*. 1733, I, pl. VIII.

4. [BLOUET], *Expédition de Morée*, 1831, in-f°, I, pl. XX.

5. Le tracé des arcades extérieures du porche, qui sont toutes en tiers-point, comme les arcades des cloîtres siciliens du XIIe siècle, constituerait une anomalie bien plus remarquable, s'il était prouvé que les arcades n'ont subi aucun remaniement depuis le XIe siècle. Sur l'image de la basilique de Sant' Angelo, qui est peinte dans l'abside même de l'église, entre les mains de l'abbé Desiderius, les arcades du porche sont en plein cintre.

rieur comme à l'intérieur. Un clocher massif s'élève à droite du porche; la base est composée de grandes pierres tirées de l'amphithéâtre de l'ancienne Capoue; l'unique étage conservé est bâti en briques. Le porche de Santa Maria d'Aquino et celui de San Liberatore au mont Majella sont flanqués l'un et l'autre de clochers semblables. Sur une miniature qui donne une vue sommaire, à vol d'oiseau, des églises fondées autour du Mont-Cassin par l'abbé Desiderius (*fig*. 66), la Terre de Saint-Benoît semble toute jalonnée de ces tours bénédictines.

Dans les édifices construits du XIe au XIIIe siècle par les moines de la région campanienne et des Abruzzes, les portails ont reçu parfois un décor sculpté. Comme l'architecture,



FIG. 71. — PORCHE DE L'ÉGLISE DE SANT' ANGELO IN FORMIS, PRÈS CAPOUE.

cette sculpture est d'ordinaire empruntée aux ruines romaines, ou copiée d'après l'antique. A Santa Maria d'Aquino, les montants du portail sont de magnifiques morceaux d'archivolte, couverts d'acanthes déployées en larges volutes (V. plus loin, *fig*. 79). A Sant' Angelo, les montants sont encadrés d'une moulure grêle; l'archivolte, comme celle des portes de la basilique de Saint-Benoît, élevée au Mont-Cassin par Desiderius[1], est bordée de denticules et de perles (*fig*. 97). Sur le linteau est gravée en onciales la solennelle inscription de Desiderius:

CONSCENDES CELUM, SI TE COGNOVERIS IPSUM,
UT DESIDERIUS QUI SANCTO FLAMINE PLENUS
COMPLENDO LEGEM DEITATI CONDIDIT EDEM,
UT CAPIAT FRUCTUM QUI FINEM NESCIAT ULLUM[2].

1. GATTOLA, I, pl. I.
2. SCHULZ, II, p. 171.

A Capoue même, il subsiste d'une ancienne église bénédictine, dédiée à saint Jean-Baptiste, une porte de marbre, aujourd'hui encastrée dans la façade latérale de la cathédrale. C'est le portail d'un l'édifice bâti par l'abbé Oderisius. Le nom du successeur de Desiderius se lit sur le linteau, décoré des mêmes filets que celui de Sant' Angelo :

ASPICE PRECURSOR DEVOTO PRO GREGE CAULAM
QUAM DAT ODERISIUS CASINAM QUI REGIT AULAM [1].

L'archivolte, couverte de rinceaux d'un travail sec et fin, avec un agneau de Dieu au sommet, s'avance sur deux consoles, où sont sculptés deux petits lions.



Fig. 72. Porte latérale de l'église San Liberatore au mont Majella, vers 1100.

Dans la décoration sculptée des deux églises capouanes, celle de la ville et celle du mont Tifata, pas un détail ne révèle l'influence des maîtres étrangers appelés par l'abbé Desiderius. Seuls les portails de deux églises bénédictines des Abruzzes sont ornés de motifs byzantins. Un exemple remarquable de cette sculpture bénédictine de style oriental est donné par l'église San Liberatore au mont Majella. Deux portes de la façade existent encore : une porte latérale est en place dans le mur croulant (*fig.* 72); le grand portail a été transporté dans le bourg voisin de Serramonacesca, et remonté à l'entrée de l'église paroissiale (*fig.* 73). Les fleurons gravés, plutôt que sculptés, sur les archivoltes de ces deux portails et sur les montants du plus grand, sont ceux qui composent le décor de marbre de l'église de Daphni, près d'Athènes. Aucune inscription ne se lit sur les portes de San Liberatore; mais la petite église bénédictine de San Pietro *ad Oratorium*, située non loin de là, a un portail dont l'archivolte est décorée de fleurons identiques [2], et dont le linteau porte une inscription de l'année 1100 [3].

Les deux portails de San Liberatore appartiennent donc à l'édifice rebâti au temps des

1. Salazaro, I, p. 34; II, pl. XIII (restauration dessinée par F. Autoriello).
2. Bindi, *Monumenti... degli Abruzzi*, *Atlas*, pl. 175.
3. A REGE DESIDERIO FUNDATA
MILLENO CENTENO RENOVATA.
Le fondateur de l'église était, d'après la tradition, le roi lombard Didier.

abbés Desiderius et Oderisius[1]. Des motifs byzantins se montrent aux portails de deux églises d'architecture toute latine, vers le temps où les leçons des maîtres étrangers se répandent dans les ateliers affiliés à l'École du Mont-Cassin. Doit-on croire que les mosaïstes grecs ont agi sur les sculpteurs latins, en faisant eux-mêmes, à l'occasion, œuvre de sculpteurs ? Ou bien se seront-ils bornés à enseigner une grammaire décorative dont les marbriers, comme les peintres, auront appliqué les formules, chacun selon son état ? C'est une question à laquelle l'étude d'autres formes d'art pourra préparer une réponse.

Fig. 73. — Portail de l'église San Liberatore (vers 1160), transporté a Serramonacesca (Abruzzes).

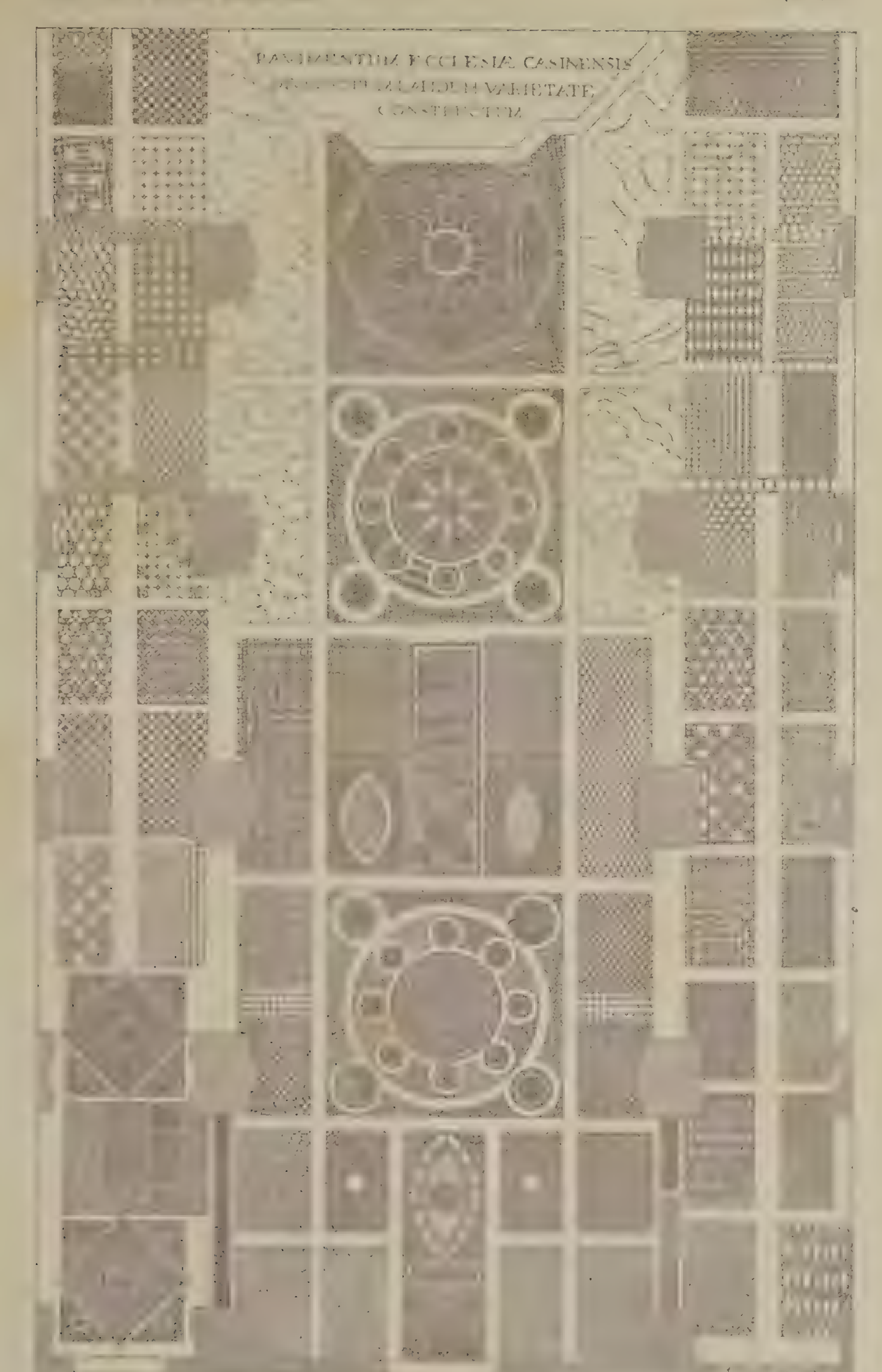
II

Dès qu'on abandonne la construction des édifices et les rares sculptures qui font corps avec l'architecture, pour rechercher les lambeaux du vêtement de marbre et d'émaux qui fut l'orgueil des églises bénédictines, on reconnaît aussitôt l'œuvre des Grecs ou de leurs élèves immédiats.

Le pavement multicolore dont Desiderius avait fait recouvrir le sol de la basilique du Mont-Cassin et de ses dépendances immédiates ne s'est conservé que dans une salle qui sert aujourd'hui de sacristie et qui, d'après la place qu'elle occupe au flanc de l'église, paraît avoir été l'oratoire particulier de Desiderius[2]. Les matériaux du pavement sont des plaques de marbre blanc et des fragments de marbres colorés (jaune et rouge antique, serpentine, porphyres, etc.), provenant des ruines de Rome. Le champ du décor est composé d'une mosaïque de marbres bariolés, taillés en figures géométriques élémentaires. Le motif central est une rosace, entourée de demi-cercles de marbre blanc qui s'entre-croisent sur un

1. Léon d'Ostie ; Migne, col. 783.

2. « Sane quoniam spatiandæ ecclesiæ gratia partem non modicam cameræ suæ subtraverat, consequenter etiam prædicto secretario conjunctam eamdem cameram ampliorem priori potius ac pulchriorem efficit. » Léon d'Ostie, III, 26 ; Migne, col. 747-748.) Le *secretarium* est la chambre du Trésor, qui était contiguë à l'abside. Le chroniqueur spécifie que Desiderius fit paver de marbre son oratoire particulier, comme les oratoires voisins dédiés à saint Nicolas et à saint Barthélemy (III, 28 ; Migne, col. 749).


PAVIMENTUM ECCLESIÆ CASINENSIS
VARIETATE
CONSTRUCTUM

alors Desiderius et Oderisius[1]. Des motifs byzantins se montrent aux portails de deux églises d'architecture toute latine, vers le temps où les leçons des maîtres étrangers se répandent dans les ateliers affiliés à l'École du Mont-Cassin. Doit-on croire que les mosaïstes grecs ont agi sur les sculpteurs latins, en faisant eux-mêmes, à l'occasion, œuvre de sculpteurs ? Ou bien se seront-ils bornés à enseigner une grammaire décorative dont les marbriers, comme les peintres, auront appliqué les formules, chacun selon son état ? C'est une question à laquelle l'étude d'autres formes d'art pourra préparer une réponse.

[illegible]

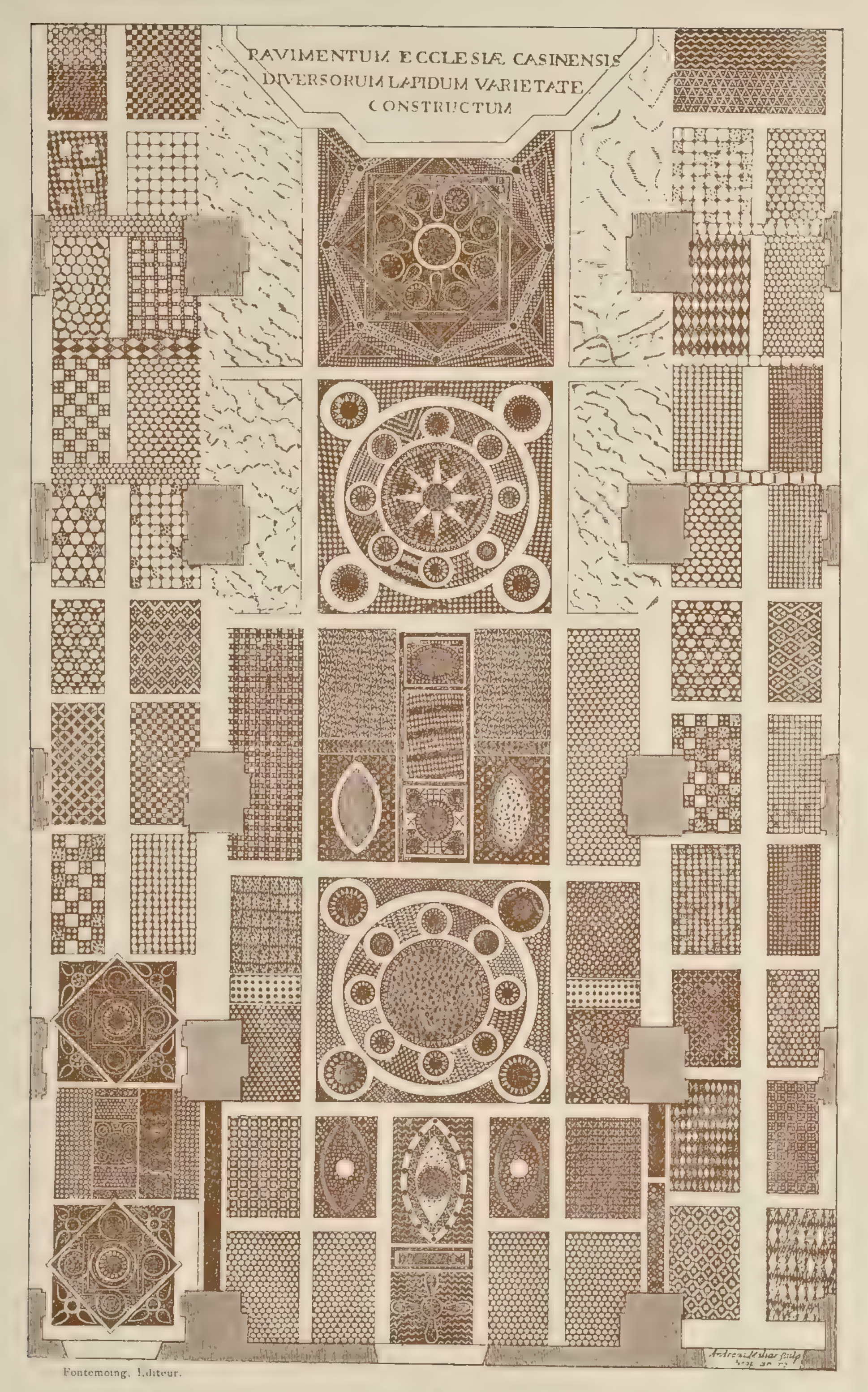
II

Dès qu'on abandonne la construction des édifices et les rares sculptures qui font corps avec l'architecture, pour rechercher les lambeaux du vêtement de marbre et d'émaux qui fut l'orgueil des églises bénédictines, on reconnaît aussitôt l'œuvre des Grecs ou de leurs élèves immédiats.

Le pavement multicolore dont Desiderius avait fait recouvrir le sol de la basilique du Mont-Cassin et de ses dépendances immédiates ne s'est conservé que dans une salle qui sert aujourd'hui de sacristie et qui, d'après la place qu'elle occupe au flanc de l'église, paraît avoir été l'oratoire particulier de Desiderius[2]. Les matériaux du pavement sont des plaques de marbre blanc et des fragments de marbres colorés (jaune et rouge antique, serpentine, porphyres, etc.), provenant des ruines de Rome. Le champ du décor est composé d'une mosaïque de marbres bariolés, taillés en figures géométriques élémentaires. Le motif central est une rosace, entourée de demi-cercles de marbre blanc qui s'entre-croisent sur un

1. Léon d'Ostie ; Migne, col. 783.

2. [illegible] Osti., III, 26 ; [illegible] est la chambre du Trésor, qui était contiguë à l'abside. Le chroniqueur spécifie [illegible] comme les oratoires voisins dédiés à saint Nicolas et à saint Barthélemy (III, 28 ; Migne, col. 749).



Fontemoing, Éditeur.

PAVEMENT EN MOSAIQUE DE L'ANCIENNE ÉGLISE DE SAINT-BENOIT AU MONT-CASSIN

(fin du XIe siècle). D'après la gravure publiée par Gattola.

fond bigarré. Tout l'ancien pavement des trois nefs de la basilique a été remplacé, en 1728, par un dallage neuf. Mais l'image exacte de la mosaïque de marbres contemporaine de Desiderius est conservée par un dessin relevé en 1713 et gravé dans l'ouvrage de Dom Gattola[1]. A côté d'un grand nombre de rectangles, pareils à autant de tapis de prière orientaux, s'élargissent de grandes figures circulaires, dont les éléments sont formés par des tranches de colonnes antiques en porphyre et en serpentine (*Pl.* V).

C'est le décor du pavement de Sainte-Sophie de Constantinople, en matériaux plus menus et plus concassés. Une fois au moins ce décor avait été introduit dans une église romaine, avant le temps de Desiderius. Le pavement de la chapelle Saint-Zénon, élevée, au IXe siècle, dans la basilique de Sainte-Praxède, se compose d'un grand disque de porphyre entouré de losanges de marbre blanc, vert et rouge, et inscrit dans un carré rempli de petits carrés des mêmes couleurs variées. Ce pavement n'est point, à Rome, une suite directe des marqueteries de marbre appliquées aux lambris des thermes antiques et que les écrivains de l'époque impériale appelaient *Alexandrines*[2]. Dans la chapelle de Saint-Zénon, la mosaïque du pavement est, comme les mosaïques à figures des parois et de la coupole, une imitation de l'art chrétien d'Orient.

Léon d'Ostie affirme que l'Italie avait perdu, depuis cinq cents ans et davantage, la pratique des pavements de marbre, où fleurissaient toutes les couleurs du printemps[3]. L'exagération est patente ; il n'en est pas moins vrai qu'entre le IXe siècle et la fin du XIe on cessa d'exploiter, pour en composer des mosaïques décoratives, les marbres en morceaux dont le sol de Rome était une carrière. L'artifice qui, sur le pavé de la Nouvelle Église, bâtie à Constantinople, au IXe siècle, par Basile le Macédonien, semblait imiter la magnificence bigarrée des paons[4], resta connu en Orient ; le pavement fort ancien qui s'est conservé sous la coupole de l'église d'Iwiron, au mont Athos[5], ressemble à la fois au pavement de Sainte-Sophie et à celui de la basilique de l'abbé Desiderius.

La mosaïque de marbres à décor géométrique fut donc réellement introduite dans le grand monastère bénédictin comme un secret oriental. On peut même se demander si l'Orient chrétien a seul eu part à cette révélation. Léon d'Ostie parle uniquement d'artistes envoyés de la ville impériale ; mais le moine Amatus, dans sa chronique dédiée à l'abbé

1. *Hist. abb. Casin.*, I, pl. 6.

2. Si l'on en croyait Lampride (*Vie d'Alexandre Sévère*, 25), ces décorations de marbre auraient dû leur vogue et leur nom à l'empereur Alexandre Sévère. En réalité elles étaient connues des décorateurs pompéiens (V. plus haut, p. 25), et Sénèque, dans une de ses Epîtres morales (86,6) cite les marbres alexandrins (*Alexandrina marmora*), incrustés de marbres africains (*Numidicis crustis*). Cf. DE ROSSI, *Boll. di arch. cristiana*, 1875, p. 110-111 ; *I Musaici cristiani delle chiese di Roma* ; Sainte-Marie Majeure.

3. « In marmoribus omnigenum colorum flores pulchra varietate... vernare... » (LÉON D'OSTIE, MIGNE, oubliée col. 748.) Alfanus de Salerne, dans son poème sur les travaux de l'abbé Desiderius, écrit de même que la mosaïque était oubliée en Italie depuis 450 ans. (V. plus haut, p. 165, n. 1.)

4. ... « Τὸ ἔδαφος, ἐκ διαφόρων ἐντίμων λίθων, ψηφίδων δίκην ἐνηρμοσμένων, πρὸς ἀλλήλους συντεθειμένον, ποικίλον καὶ κάλλος ταώνων μιμούμενον... » (CONSTANTIN PORPHYR., *Vie de Basile* ; *Théophane continué*, liv. V, Ed. de Bonn, p. 319.) Dans la Nouvelle Eglise, ce pavement fut lui-même recouvert de tapis à haute laine, νακοτάπητας μεγάλους, envoyés du Péloponnèse (*Ibid.*).

5. DIDRON, *Annales archéol.*, XXI, p. 271-272 ; — FROTHINGHAM, *American Journal of archæology*, X, 1895, p. 197, pl. XIII, I. — Des restes de mosaïques du même genre existent encore dans d'autres monastères de l'Athos (BROCKHAUS, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, p. 39).

Desiderius, et connue par une traduction française de la fin du XIIIe siècle, écrit que l'abbe, « pour ce qu'il non trouva in Ytalie homes de cest art, manda en Costentinnoble et en Alixandre pour homes grecs et sarrazins, liquel pour aorner lo pavement de lo églize de marmoire entaillié et diverses paintures, laquelle nous clamons opère de mosy, ovre de pierre de diverses colors[1] ». Le témoignage d'un Bénédictin qui a vu s'achever les grands travaux du Mont-Cassin ne peut être dédaigné. Mais, tant que l'art musulman du XIe et du XIIe siècle ne sera pas mieux connu, on ne pourra songer à discerner sur le pavé de la basilique de Desiderius des arabesques sarrasines, et on devra renoncer à savoir si, après les Lombards et les Amalfitains, des infidèles ont travaillé, avec les Grecs de Constantinople, à la basilique de Saint-Benoît.

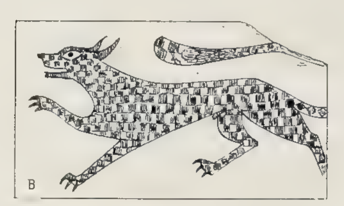


Fig. 74. — Plaque de marbre, décorée d'une mosaïque du XIe siècle, devant le maître-autel de la basilique du Mont-Cassin.

La mosaïque orientale de marbre importée au Mont-Cassin ne bornait pas ses combinaisons à de simples jeux de cercles et de polygones : elle se prêtait encore à la variété du décor animal et végétal. Les seuls fragments de la décoration du XIe siècle qui subsistent encore dans la grande basilique de Saint-Benoît sont deux figures de quadrupèdes, à silhouette de chiens, qui décorent deux plaques de marbre disposées devant l'autel. Le corps de ces animaux est entièrement quadrillé d'un damier de marbre blanc et rouge (*fig.* 74). Un autre morceau de marbre blanc, décoré de marbres de couleur, a été transporté dans une galerie ouverte, près de la porte de la bibliothèque : c'est un fragment d'architrave, qui peut provenir d'un *ciborium* : on y voit des rinceaux de pampres, qui sortent d'un vase élancé, et parmi lesquels se jouent un oiseau, un renard becquetant des raisins et un griffon de fière allure (*fig.* 75). Ces motifs compliqués étaient représentés au moyen de fragments de marbre rouge, vert et jaune, régulièrement taillés et assemblés comme des cubes d'émail.

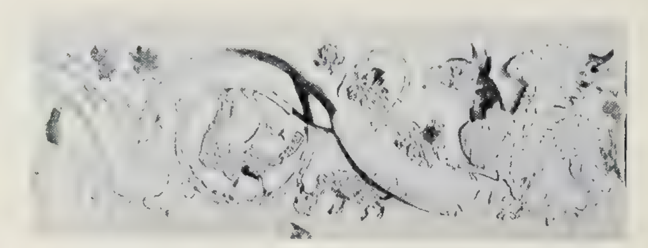


Fig. 75. — Fragment d'une architrave du XIe siècle, décorée de mosaïque de marbres. Abbaye du Mont-Cassin.

Léon d'Ostie et Alfanus de Salerne rapportent d'un commun accord que l'apprentissage de la mosaïque décorative de marbre fut le premier que Desiderius imposa à ses religieux. Après l'achèvement et la consécration de la grande basilique à laquelle avaient travaillé les Grecs, le cloître neuf qui fut élevé dans le monastère rebâti eut un pavement de style byzantin, « *bizantei artificii*[2] ». Les plus modestes des églises groupées autour du

1. *L'Ystoire de li Normant*, Ed. Champollion-Figeac, 1835, p. 105.
2. Léon d'Ostie ; Migne, col. 760.

Desiderius, et connue par une traduction française de la fin du XIIIᵉ siècle, écrit que l'abbe, « pour ce qu'il non trouva in Ytalie homes de cest art, manda en Costentinnoble et en Alixandre pour homes grecs et sarrazins, liquel pour aorner lo pavement de lo églize de marmoire entaillié et diverses paintures, laquelle nous clamons opère de mosy, ovre de pierre de diverses colors[1] ». Le temoignage d'un Bénédictin qui a vu s'achever les grands travaux du Mont-Cassin ne peut être dédaigné. Mais, tant que l'art musulman du XIᵉ et du XIIᵉ siècle ne sera pas mieux connu, on ne pourra songer à discerner sur le pavé de la basilique de Desiderius des arabesques sarrasines, et on devra renoncer à savoir si, après les Lombards et les Amalfitains, des infidèles ont travaillé, avec les Grecs de Constantinople, à la basilique de Saint-Benoît.

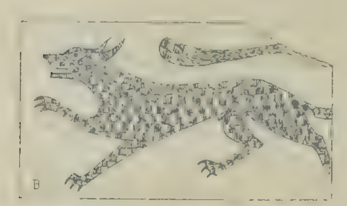


Fig. 74. — Plaque de marbre, [illegible] Mont-Cassin.

La mosaïque orientale de marbre importée au Mont-Cassin ne bornait pas ses combinaisons à de simples jeux de cercles et de polygones : elle se prêtait encore à la variété du décor animal et végétal. Les seuls fragments de la décoration du XIᵉ siècle qui subsistent encore dans la grande basilique de Saint-Benoît sont deux figures de quadrupèdes, à silhouette de chiens, qui décorent deux plaques de marbre disposées devant l'autel. Le corps de ces animaux est entièrement quadrillé d'un damier de marbre blanc et rouge (*fig.* 74). Un autre morceau de marbre blanc, décoré de marbres de couleur, a été transporté dans une galerie ouverte, près de la porte de la bibliothèque : c'est un fragment d'architrave, qui peut provenir d'un *ciborium* : on y voit des rinceaux de pampres, qui sortent d'un vase élancé, et parmi lesquels se jouent un oiseau, un renard becquetant des raisins et un griffon de fière allure (*fig.* 75). Ces motifs compliqués étaient représentés au moyen de fragments de marbre rouge, vert et jaune, régulièrement taillés et assemblés comme des cubes d'émail.

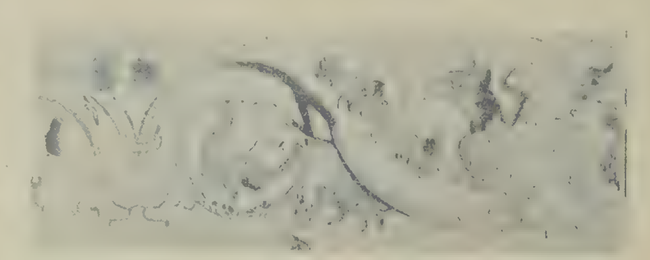


Fig. 75. — Fragment [illegible] mosaïque [illegible].

Léon d'Ostie et Alfanus de Salerne rapportent d'un commun accord que l'apprentissage de la mosaïque décorative de marbre fut le premier que Desiderius imposa à ses religieux. Après l'achèvement et la consécration de la grande basilique à laquelle avaient travaillé les Grecs, le cloître neuf qui fut élevé dans le monastère rebâti eut un pavement de style byzantin, « *bizantei artificii*[2] ». Les plus modestes des églises groupées autour du

1. [illegible] Ed. Champollion-Figeac, 18[illegible], p. 105.
2. [illegible] I, 560.



Fontemoing, Éditeur

(fermé) (ouvert)

Phototypie Berthaud

STAUROTHÈQUE BYZANTINE EN ARGENT REPOUSSÉ ET DORÉ (XIe siècle ?)

Église Collégiale d'Alba Fucense (Abruzzes).

Mont-Cassin reçurent un pavement de marbre, imité de celui de la grande basilique : les restes d'une décoration de ce genre sont épars dans l'église rustique de Santa Maria Maggiore, près de Sant' Elia. L'église bénédictine de San Menna, construite à Sant' Agata dei Goti, vers 1110, a conservé son pavement et les plaques de sa clôture de chœur, dont les incrustations reproduisent les motifs géométriques figurés dans la basilique du Mont-Cassin[1].

La technique enseignée par les mosaïstes grecs aux moines de Desiderius resta en vogue dans des monastères lointains, jusqu'en plein XIIIe siècle. La basilique de San Liberatore au mont Majella avait autrefois un pavement multicolore, exécuté sous l'abbé Ayglerius, en 1275. L'église, abandonnée et ouverte à tous les vents, est devenue un cimetière; le sol, entre les murs branlants, n'est plus qu'une terre meuble, hérissée de broussailles et plantée de croix vermoulues. Quant au pavement, il a été transporté, comme le portail de marbre de l'église bénédictine, à Serramonacesca, où il a été recomposé, tant bien que mal, dans l'église du bourg. Cette mosaïque, contemporaine de Charles Ier d'Anjou, est encore une copie simplifiée du pavement dont les maîtres grecs avaient orné, vers 1070, la grande basilique du Mont-Cassin[2].

III

Les textes où Léon d'Ostie traite de l'architecture bénédictine et de la mosaïque décorative peuvent être confrontés avec des édifices encore debout et avec des pavements dont le temps n'a pu altérer les marbres. On voudrait de même arrêter son regard sur quelqu'un des monuments d'orfèvrerie qui furent envoyés de Constantinople ou exécutés par les moines du Mont-Cassin pour la grande basilique de Desiderius. Mais l'argent et l'or entassés dans l'église de la montagne étaient, pour les princes et les armées qui traversaient la Terre de Saint-Benoît, une trop forte tentation. Le trésor du Mont-Cassin, volé en partie dès 1143, pillé à fond par Frédéric II, ne possède plus un seul objet d'orfèvrerie antérieur au XIVe siècle.

Dans toute l'Italie méridionale il n'existe qu'un ouvrage en argent doré du XIe ou du XIIe siècle[3], travaillé au repoussé, comme les saintes images que les orfèvres de Desiderius exécutèrent pour l'iconostase de la basilique de Saint-Benoît. C'est le reliquaire de la vraie croix conservé dans la petite collégiale d'Alba Fucense, au nord de la

1. Croquis dans la revue *Napoli Nob*mn, 1896, p. 5.
2. Il manque aujourd'hui l'inscription qui donnait la date :

ANNO MILLENO CUM QUINTO SEPTUAGENO
ET DUCENTENO FUIT HOC ORDINE PLENO.

BINDI, *Monumenti degli Abruzzi*, p. 333.

3. Deux ouvrages en bronze de l'ancienne école du Mont-Cassin existent encore, à l'entrée de la grande église baroque qui a remplacé la basilique de Desiderius. L'un est la porte de bronze, sur laquelle les seize plaques ajoutées au temps

« conque » du lac Fucin (*Pl.* VI)[1]. Mais on ne peut songer à voir un travail italien dans cette *staurothèque*, au pied de laquelle les noms des deux donateurs, Marie et Jean[2], sont écrits en langue grecque. Le reliquaire oriental égaré dans les Abruzzes a eu sans doute une histoire semblable à celle de la staurothèque, en forme d'icone, qui figurait jadis dans le Trésor du Mont-Cassin. Un noble d'Amalfi, appartenant à la colonie latine de Constantinople, avait volé ce reliquaire en plein palais impérial, pendant une sédition, et, en venant plus tard au tombeau de saint Benoît, pour prendre l'habit monastique, il avait donné son larcin à l'abbaye[3].

La seule œuvre d'orfèvrerie que l'on puisse attribuer à l'école bénédictine de l'Italie méridionale est une couverture d'Évangéliaire, ornée d'émaux cloisonnés, qui appartient à la cathédrale de Capoue et dont les deux plats disjoints se trouvent, l'un exposé dans la chapelle du Saint-Sacrement, où il sert de porte au tabernacle d'un autel, l'autre caché dans le Trésor[4]. Le premier a perdu son revêtement d'or et n'est plus qu'une tablette de bois, où sont fixés onze émaux. Au milieu, sur une plaque rectangulaire, le Crucifix ($\overline{\text{IIC XC}}$) avec la Vierge ($\overline{\text{MP ΘV}}$) et saint Jean (S. JOANNES); au-dessus de la tête du Christ et sur le fût même de la croix, le soleil et la lune, deux disques, l'un à fond rouge, l'autre à fond bleu pâle, sur lesquels se détachent deux têtes de profil; aux quatre angles de la tablette, les bustes de saint Pierre, saint Paul, saint Philippe et saint Simon, chacun sur une plaquette carrée. Les autres médaillons sont de forme ronde; deux figurines en buste représentent, au-dessous de la croix, un archange tenant un globe blanc à croix noire; au-dessus de la croix, sainte Agathe; les autres personnages sont les apôtres saint Thadée, saint André, saint Jacques et saint Thomas. Chacun des saints est désigné par une inscription latine.

Le second des deux plats de la reliure est aussi neuf et brillant que le jour où il sortit des mains de l'orfèvre[5]. La plaque d'or qui dissimule la tablette de bois n'a pas perdu une

d'Oderisius, en 1113, aux vingt-deux plaques envoyées de Constantinople, se distinguent des plaques de travail byzantin par une patine plus rousse et par l'absence de filets d'argent dans la gravure des inscriptions (Schulz, II, p. 125-126). A côté de cette porte, dans un angle de l'atrium, se trouve une colonne antique, posée sur un petit socle de bronze à cannelures, et supportant une croix pareille à celles qui sont appliquées sur la porte. Ce socle et cette croix sont certainement contemporains de Desiderius ou d'Oderisius. Mais des pièces d'un travail aussi sommaire ne peuvent donner une idée de l'habileté des moines artistes qui ont fondu et ciselé les grandes icones d'argent ornées de reliefs.

1. Ce reliquaire, décrit pour la première fois par M. Piccirilli (*Rivista Abruzzese*, 1894), mesure 0m,25 sur 0m,26. Il a la forme d'un petit tableau, dont le cadre, orné de fleurons d'iris, continue sur une feuille d'argent repoussé et doré, qui forme glissière. En tirant cette feuille de métal, où est figurée en relief la Crucifixion, on découvre une croix semée de turquoises et de rubis, sur laquelle sont gravés l'image de saint Michel et les six personnages traditionnels de la *Transfiguration*. La gravure est fine et spirituellement simplifiée; le travail de repoussé est lourd.

2. Voici toutes les inscriptions repoussées sur la feuille d'argent doré : $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$; — $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\text{ΘΥ}}$; — Ἰωαννῆς Ο ΘΕΟΛΟΓΟC. — ΗΔΕ Ο ΥΟΣ COΥ; — ΗΔΕ Η ΜΗΤΙΡ COΥ. — ΜΝΗCΘΗΤΙ ΚΕ (Κύριε) ΜΑΡΙΑΝ Ν̈ (Μοναχὴν) ΚΑΙ $\overline{\text{ΙΩ}}$ (Ιωαννὴν) †. Le sigle qui suit le nom de la femme indique que cette Marie était une religieuse.

3. Léon d'Ostie, I, § 55 (Migne, col. 792).

4. Cet objet d'art, si précieux pour l'histoire, n'a encore été décrit que par le savant chanoine Jannelli, dans son ouvrage : *Sacra guida della chiesa Cattedrale di Capua*, Naples, 1858, p. 239-247. Il est indiqué par Salazaro (I, p. 53).

5. Ce plat a été employé, lui aussi, comme porte de tabernacle : c'est pourquoi on y a pratiqué au xviie siècle un trou de serrure.



[illegible] du lac Fucin (*Pl. VI*). Mais on ne peut songer à voir un travail italien dans cette [illegible]*thèque*, au pied de laquelle les noms des deux donateurs, Marie et Jean[2], sont écrits en langue grecque. Le reliquaire oriental égaré dans les Abruzzes a eu sans doute une histoire semblable à celle de la staurothèque, en forme d'icone, qui figurait jadis dans le Trésor du Mont-Cassin. Un noble d'Amalfi, appartenant à la colonie latine de Constantinople, avait volé ce reliquaire en plein palais impérial, pendant une sédition, et, en venant plus tard au tombeau de saint Benoît, pour prendre l'habit monastique, il avait donné son larcin à l'abbaye[3].

La seule œuvre d'orfèvrerie que l'on puisse attribuer à l'école bénédictine de l'Italie méridionale est une couverture d'Évangéliaire, ornée d'émaux cloisonnés, qui appartient à la cathédrale de Capoue et dont les deux plats disjoints se trouvent, l'un exposé dans la chapelle du Saint-Sacrement, où il sert de porte au tabernacle d'un autel, l'autre caché dans le Trésor[4]. Le premier a perdu son revêtement d'or et n'est plus qu'une tablette de bois, où sont fixés onze émaux. Au milieu, sur une plaque rectangulaire, le Crucifix (IC XC) avec la Vierge (MP ΘY) et saint Jean (S. JOANNES) [illegible] et sur le fût même de la croix, le soleil et la lune, deux disques, l'un à fond rouge, l'autre à fond bleu pâle, sur lesquels se détachent deux têtes de profil ; aux quatre angles de la tablette, les bustes de saint Pierre, saint Paul, saint Philippe et saint Simon, chacun sur une plaquette carrée. Les autres médaillons sont de forme ronde ; deux figurines en buste représentent, au-dessous de la croix, un archange tenant un globe blanc à croix noire ; au-dessus de la croix, sainte Agathe ; les autres personnages sont les apôtres saint Thadée, saint André, saint Jacques et saint Thomas. Chacun des saints est désigné par une inscription latine.

Le second des deux plats de la reliure est aussi neuf et brillant que le jour où il sortit des mains de l'orfèvre[5]. La plaque d'or qui dissimule la tablette de bois n'a pas perdu une

[illegible] par une patine plus rousse et par l'absence de filets d'argent dans la gravure des inscriptions (SCHULZ, II, p. 125-126). A [illegible]

1. Ce reliquaire, décrit pour la première fois par M. PICCIRILLI (*Rivista Abruzzese*, 1894), mesure 0m,25 sur 0m,26. Il a la forme d'un petit tableau, dont le cadre, orné de fleurons d'iris, continue sur une feuille d'argent repoussé et doré, qui [illegible]

2. Voici toutes les inscriptions repoussées sur la feuille d'argent doré : I͞C X͞C ; — M͞P Θ͞Y ; — Ἰωαννὴς Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ. — [illegible] qui suit le nom de la femme indique que cette Marie était une religieuse.

3. [illegible]

4. Cet objet d'art, si précieux pour l'histoire, n'a encore été décrit que par le savant chanoine Jannelli, dans son ouvrage : *Sacra guida della chiesa Cattedrale di Capua*, Naples, 1858, p. 239-247. Il est indiqué par Salazaro (I, p. 53).

5. Ce plat a été employé, lui aussi, comme porte de tabernacle : c'est pourquoi on y a pratiqué au XVIIe siècle un trou de serrure.



ÉVANGÉLIAIRE DE L'ARCHEVÊQUE ALFANUS (✝ 1182)

DÉCORÉ DE FILIGRANE D'OR ET D'ÉMAUX CLOISONNÉS.

Trésor de la Cathédrale de Capoue

maille du réseau de filigrane qui couvre le cadre, ni un filet des volutes élégantes et régulières qui serpentent autour du tableau central. Ce tableau d'émail cloisonné représente un Christ trônant, qui porte l'Évangile fermé et bénit à la grecque, dans une auréole filigranée et semée de pierres précieuses, autour de laquelle quatre anges aux ailes diaprées se tiennent inclinés. Comme sur l'autre plat de la reliure, quatre médaillons carrés occupent les angles du cadre : on y voit les Évangélistes, avec leurs livres; six médaillons, de forme ronde, achèvent la décoration : ils représentent un archange identique à celui qui figure sur l'autre plat de la reliure, saint Étienne, un jeune diacre avec l'étole sur l'épaule gauche, saint Barthélemy et saint Jacques, vêtus à l'antique; enfin, deux saints évêques, tête nue, saint Nicolas de Myre et saint Thomas de Cantorbéry [S. THOMAS, MARTIR VM (*venerabilis memoriæ*)[1]]. A part les sigles grecs qui désignent le Christ et la Vierge, et que les artistes occidentaux du moyen âge n'ont pas cessé de reproduire, sans les comprendre, toutes les inscriptions sont en latin (*Pl.* VII).

L'Évangéliaire de Capoue passe pour avoir appartenu à l'archevêque Alfanus. L'analyse de l'objet confirme la tradition. D'abord, la présence des deux figurines de saint Étienne et de sainte Agathe, les deux saints titulaires de la cathédrale, dont les images se faisaient pendant sur la mosaïque de l'abside (v. plus loin, p. 186-187), prouvent que les médaillons émaillés ont été faits expressément pour un prélat de Capoue. En second lieu, l'image de saint Thomas de Cantorbéry, accompagnée des mots *venerabilis memoriæ*, est évidemment postérieure de peu d'années à la canonisation du saint évêque anglais, prononcée en 1173. Or l'archevêque Alfanus mourut en 1182.

L'ouvrage d'art, dont la provenance et la date sont connus avec tant de précision, peut-il être rendu à un atelier déterminé? On devra tout d'abord rapprocher cet Évangéliaire de trois œuvres d'émaillerie cloisonnées, des XI[e] et XII[e] siècles, qui existent encore dans l'Italie méridionale. Ce sont trois croix, conservées dans les cathédrales de Gaëte, de Naples et de Cosenza.

La croix pectorale de Gaëte, haute seulement de 9 centimètres et demi, porte sur la face un crucifix entre la Vierge et saint Jean l'Évangéliste, et, au-dessus, un médaillon avec le buste de saint Michel; sur le revers, la Vierge debout, en orante, entre les médaillons des deux saints guerriers, Théodore et Georges; au-dessus, saint Jean le Précurseur. Le dessin des émaux est rudimentaire; mais les couleurs sont fines et fraîches. Parmi les inscriptions grecques, on en relèvera deux qui rappelleront aussitôt la staurothèque d'Alba Fucense : des deux côtés de la croix sont gravées les paroles du Christ : ΙΔΕ ΟΥ̅C̅ CΟ̅Υ̅ | ΙΔΟΥ ΗΜ̅Ρ CΟΥ; des deux côtés de la Vierge orante, on lit l'invocation : ΘΚΕ (θεότοκε) ΒΩΗΘΗΤΟ CΟΛ (*sic*) ΔΥ (δούλου) ΒΑCΙΛ [(ου]][2]. Le Basile qui a fait exécuter ce curieux bijou était peut-être un dignitaire de Byzance. En tout cas la croix de Gaëte est un curieux spécimen de ces petites

1. Jannelli, ouvr. cité, p. 245.

2. Voir mon article intitulé : *l'Esposizione d'Orvieto e la Storia delle Arti* (*Arch. stor. dell' Arte*, 1896, p. 407); les deux faces de la croix de Gaëte sont reproduites par M. Schlumberger : *Basile II*, p. 532-533.

croix, appelées σταυρίτζια, qui, à la cour impériale, figuraient, comme des joyaux sacrés, sur les manteaux de cérémonie [1].

La cathédrale de Naples possède une croix-reliquaire en or, qui, d'après une tradition inadmissible, serait celle de l'évêque Leontius, qui vivait au VII[e] siècle [2]. La face de cette croix, dont le revers est formé d'une plaque d'argent de travail local [3], est richement ornée de filigrane, de gemmes et de quatre médaillons émaillés, représentant les quatre Evangélistes, dont les noms sont gravés sur le champ métallique en cursive grecque [4]. Les attitudes des Evangélistes sont combinées d'après la place que chacun des médaillons devait occuper à l'extrémité d'un des bras de la croix; c'est ainsi que le saint Luc, qui est placé à l'extrémité supérieure, est représenté de face, tandis que saint Jean et saint Mathieu sont tournés de manière à regarder dans la direction du fragment de la vraie croix, qui occupe le milieu du reliquaire [5].

La croix d'autel de la cathédrale de Cosenza porte, comme la croix de Naples, un morceau de la vraie croix, fixé à l'une de ses faces. Elle est haute de 26 centimètres, et, malgré sa petite dimension, elle est ornée d'émaux, qui tous représentent des figures en pied [6]. Le corps de la face antérieure est une plaque d'or en forme de croix, dans laquelle est découpé le contour du crucifix. La croix est remplie d'un émail bleu d'outremer, dont la masse est fixée sur le métal du fond par un lacis très fin de lamelles d'or, qui se trouvent entièrement recouvertes par le glacis de teinte homogène. Le Christ a des cheveux noirs, rayés de nombreux filets d'or; le ton du visage et du corps est un rose très pâle; les détails les plus saillants de la musculature et de l'ossature sont dessinés avec une étonnante précision par les cloisons des compartiments. La ligne du corps est très souple et fortement arquée par la saillie de la hanche droite. Le voile qui pend jusqu'aux genoux est d'un gris bleuâtre, avec une doublure bleu sombre. Le nimbe d'émail vert translucide est traversé d'une croix blanche à filet rouge. On lit sur la tablette qui barre le haut de la croix le monogramme IC XC, et sur les bras de la croix les mots ICTAYPΩCIC (ἡ σταύρωσις, la Crucifixion), avec l'iotacisme si fréquent dans les inscriptions byzantines. Quatre médaillons de forme ronde accompagnent le crucifix. C'est, en haut, un archange, en costume impérial (tunique bleu sombre, sur laquelle passe un λῶρος jaune à fleurs rouges et noires), qui tient le sceptre et le globe, dans l'attitude d'un *basileus*. A gauche du crucifix, la Vierge, avec une tunique bleu gris et un voile bleu sombre; à droite, saint Jean-Baptiste, hirsute comme de

1. Une croix de ce genre, qui a appartenu à la princesse Dagmar, morte en 1212, est conservée au musée de Copenhague (KONDAKOFF, *les Emaux byz. de la coll. Zwénigorodskoï*, p. 167).

2. Voir plus haut, p. 70. Cette croix est exposée dans la nouvelle chapelle des reliques.

3. Les motifs représentés sur cette plaque sont l'Agneau et les animaux des Evangélistes; le fond est orné de fleurs d'iris.

4. Une bonne chromolithographie dans l'ouvrage de CAPASSO, *Monumenta Neap. Duc.*, t. II, 2[e] partie, pl. 19.

5. Le saint Mathieu a été transporté, peut-être par une erreur du premier monteur, à la partie inférieure de la croix, et la place qui devait lui être réservée sur le bras droit de la croix a été prise par un saint Marc, vu de face, comme le saint Luc.

6. *Arch. stor. dell' Arte*, 1896, p. 407; — SCHLUMBERGER, *Basile II*, p. 293.

coutume, et vêtu de vert opaque. Les trois figurines en pied ont une chevelure noire entourée d'un nimbe vert translucide. Le médaillon du bas représente un autel, surmonté d'une croix, à côté de laquelle sont plantées la lance et le bâton qui porte l'éponge. Sur l'autel est posé un calice près duquel se tient une colombe aux ailes étendues[1]. Cette composition symbolique est une *Etimasia*, pareille à celle qui est figurée de même, en émail cloisonné sur or, au milieu de la *Pala d'Oro* de Venise, où l'image de la croix triomphante surmonte celle du Rédempteur bénissant[2].

Sur la face postérieure de la croix-reliquaire de Cosenza, le corps de la croix est orné de filigrane, d'un énorme rubis et de six plaquettes, émaillées de fleurons très fins. Les médaillons à figures sont au nombre de cinq; au centre, le Christ assis et bénissant; aux extrémités de la croix, les quatre Evangélistes en pied, vus de trois quarts et assis chacun devant une table surmontée d'un pupitre. Deux d'entre eux ont la barbe grise et deux la barbe noire.

Si admirable que soit la croix de Cosenza, pour la noblesse du dessin et la finesse de la technique, l'Evangéliaire de Capoue ne lui est point inférieur. L'ouvrier était expert en son art, qui, avec des rubans de métal, de la couleur en poudre et du feu, a réalisé l'image du Christ bénissant entre les quatre anges, et dessiné ses mains fines, ses pieds nus et cambrés, son pâle visage attristé, son front d'Olympien, chargé d'une noire chevelure. Le personnage tout entier, assis sur son trône couvert de coussins orientaux, vêtu d'une tunique bleu cendré et d'un *himation* bleu sombre, a, dans sa taille de 7 centimètres, la solennité des apparitions qui se manifestent dans les coupoles des églises byzantines[3].

L'Evangéliaire de Capoue se distingue des trois croix à inscriptions grecques de Gaëte, de Naples et de Cosenza, comme des plus parfaits ouvrages de l'émaillerie byzantine, par un détail : les inscriptions latines. Suffit-il de ce détail pour attribuer à un atelier local cette pièce d'orfèvrerie exécutée pour la cathédrale de Capoue à la fin du XIIe siècle ?

Dans l'énumération des techniques diverses qui furent pratiquées par les moines de Desiderius, Léon d'Ostie mentionne le verre, *vitrum*, et ne fait point allusion aux émaux cloisonnés, qu'il appelle ailleurs *smalta*. Tous les émaux mentionnés dans la chronique bénédictine ont leur histoire indiquée en deux mots : aucun n'est sorti des ateliers monastiques, où l'on imita si audacieusement les ouvrages de repoussé et de ciselure envoyés de Constantinople. Le devant d'autel, couvert de tableaux en émail cloisonné, est fabriqué sur commande par les orfèvres impériaux; un autre autel, orné de pierreries et d'émaux, est donné par Robert Guiscard, qui, en campagne, n'avait point d'artisans à sa suite[4]. Quant

1. On distingue encore, au-dessus de l'autel, les quatre clous du supplice.
2. Des plaques émaillées représentant l'*Etimasia*, et pareilles à celle qui orne la croix de Cosenza, figurent sur la croix byzantine de Namur, sur une reliure en argent de la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, et sur les icônes géorgiennes de Ghélat et de Khakouli (KONDAKOFF, *les Emaux byzantins de la Coll. Zwénigorodskoï*, p. 46, 182 et *passim*).
3. Cf. les images du Rédempteur bénissant, dans les chefs-d'œuvre de l'émaillerie byzantine (KONDAKOFF, *Coll. Zwénigorodskoï*, pl. I, p. 129, 197, 227, 265).
4. LÉON D'OSTIE; MIGNE, col. 794.

à l'autel d'argent fabriqué au Mont-Cassin même pour la basilique de Saint-Martin, il est orné, non point d'émaux, mais de bas-reliefs : « *desculpsit* historias[1]... »

Les croix et les coffrets ornés d'émaux qui furent donnés au Mont-Cassin par Desiderius[2] et, avant lui, par les deux abbés Jean[3], ont été ou importés d'Orient par le commerce, ou envoyés en présent. On serait tenté d'admettre que les émaux de Capoue eussent été, comme tous les émaux cités par le chroniqueur du Mont-Cassin, exécutés en pays grec. La présence des légendes latines ne ferait pas obstacle à cette supposition. Les objets d'orfèvrerie qui furent exécutés à Constantinople, sur les indications de l'envoyé de Desiderius, étaient certainement illustrés de légendes semblables. Les portes de bronze commandées à Constantinople par des patriciens d'Amalfi, pour diverses églises d'Italie, n'ont-elles pas des inscriptions latines?

Mais, en dehors de la langue employée par les légendes, un détail d'importance capitale doit faire douter que l'Evangéliaire émaillé de la cathédrale de Capoue ait été commandé au loin. Tandis que le Christ et les Apôtres ont le type et le costume traditionnels dans l'art byzantin, saint Etienne et saint Thomas de Cantorbéry ont la tonsure, et saint Nicolas lui-même porte une chape et un pallium d'archevêque latin[4]. Pour comprendre toute l'importance de cette remarque, il faut rapprocher de l'Evangéliaire de Capoue les médaillons d'émail cloisonné, postérieurs de plus d'un siècle, qui ornent une magnifique mitre, conservée dans la cathédrale de Scala, près Ravello[5]. Ces médaillons, au nombre de vingt, représentent le Rédempteur bénissant ($\overline{\text{IHC}}$ $\overline{\text{X}}$), la colombe de l'Esprit-Saint ($\overline{\text{SPS}}$ $\overline{\text{S}}$), la Vierge ($\overline{\text{MP}}$ $\overline{\Theta\Upsilon}$) et une série d'apôtres et de saints uniformément vêtus à l'antique, pour la plupart désignés par les deux premières lettres de leur nom latin (S. $\overline{\text{IO}}$ pour *Sanctus Johannes*, etc.). Deux noms seulement sont gravés presque en toutes lettres, deux noms que l'on s'étonne de lire sur des plaquettes de bon travail byzantin : S. FRANCISC us, S. LOISI us. Les deux figurines qui doivent représenter le saint d'Assise et le roi de France ne se distinguent pas des apôtres qui occupent les médaillons voisins : elles ont même barbe, même tunique et même *himation* de couleur. Tel était l'ouvrage que faisaient pour la cour angevine les émailleurs qui, au début du XIVe siècle, exerçaient encore leur métier dans les petites colonies orientales de Salerne ou d'Amalfi : Grecs d'origine, ou tout au moins attachés aux formules qu'ils avaient reçues d'Orient, avec les secrets des arts du feu, ils ne savaient donner ni le type ni le costume convenable au saint le plus populaire d'Italie et au patron officiel de la dynastie régnante à Naples.

1. Léon d'Ostie; Migne, col. 765.
2. *Ibid.*, col. 812.
3. *Ibid.*, col. 561 et 610.
4. Au contraire, sur les portes de bronze envoyées de Constantinople dans l'Italie méridionale, rien n'est latin, en dehors des inscriptions; les types et les costumes appartiennent à l'art byzantin, comme les compositions et la technique. V. plus loin, livre III, chapitre V.
5. Description exacte dans Schulz, II, p. 263. L'arrangement des médaillons sur la mitre est identique à celui des médaillons d'émail cloisonné du XIIe siècle, à inscriptions latines, qui décorent une mitre du XVe siècle, conservée au musée de Stockholm (Kondakoff, *les Emaux byz. de la Coll. Zwenigorodskoï*, p. 242, fig. 85).

Au contraire, des images d'ecclésiastiques coiffés et vêtus à la mode latine n'ont pu être représentées au moyen de la technique byzantine de l'émail cloisonné que dans un centre latin. A côté de la cathédrale de Capoue quatre monastères bénédictins étaient florissants[1] au temps de l'archevêque Alfanus. C'est dans ces monastères qu'auront été conservés les secrets de l'émail cloisonné. Qui a pu apporter ces secrets orientaux à Capoue, sinon les maîtres étrangers qui enseignèrent aux moines du Mont-Cassin les procédés de la mosaïque d'émaux? Peut-être les émaux cloisonnés furent-ils employés par les artisans du Mont-Cassin à la décoration des reliures précieuses. Une miniature contemporaine de Desiderius montre, aux pieds de saint Benoît, un amoncellement de livres commandés par l'abbé : parmi les ornements qui couvrent leurs plats multicolores, on remarquera des disques pareils aux médaillons de Capoue et des ornements en figure d'ellipse, comme l'auréole qui entoure la figure du Rédempteur sur l'Evangéliaire d'Alfanus (*fig.* 66). Ces images sommaires des livres, dont les feuillets enluminés sont enfermés aujourd'hui dans des cuirs couleur de bure, ne suffiraient pas à faire apprécier les orfèvres chargés d'ouvrer, pour les manuscrits les plus précieux, des reliures brillantes comme des châsses. L'Evangéliaire de Capoue, qui survit seul à la perte de toutes les anciennes orfèvreries du Mont-Cassin, comble une lacune dans l'énumération que Léon d'Ostie a laissée des diverses techniques apprises par les moines de Desiderius. Le magnifique ouvrage d'orfèvrerie exécuté à Capoue suffit à prouver que le Mont-Cassin, enrichi d'émaux byzantins envoyés de Constantinople, a produit à son tour une école d'émailleurs.

1. Schulz, II, p. 166.

CHAPITRE III

LES MOSAÏQUES BÉNÉDICTINES A FIGURES AU XIe ET AU XIIe SIÈCLE

I. — Iconographie des mosaïques du Mont-Cassin et de Capoue. — La grande mosaïque de l'archevêque Ugo, dans l'abside de la cathédrale de Capoue, d'après Ciampini. Composition *romaine*, et non byzantine. — Les fresques romaines du XIe siècle et leur iconographie archaïque : Sant' Elia de Nepi, San Bastianello au Palatin. — Eléments campaniens dans la mosaïque de la cathédrale de Capoue. — Causes de ce retour aux premières compositions chrétiennes.

II. — La technique et le style d'une mosaïque du XIIe siècle à la cathédrale de Salerne : figure de saint Mathieu. — Mosaïques de l'ancienne église bénédictine de Capoue et de l'église Santa Maria d'Aquino. — Applications du style byzantin à une iconographie archaïque et à des motifs d'intérêt local.

La remarquable pièce tirée du Trésor de la cathédrale de Capoue est venue compléter les indications de Léon d'Ostie, sans les contredire. Jusqu'ici les conclusions tirées de l'analyse des monuments ont été d'accord avec celles qu'offrait la lecture de la chronique bénédictine. Si l'on voulait en croire jusqu'au bout les assertions du moine contemporain de Desiderius, on devrait admettre que la mosaïque d'émail à figures humaines, de même que la mosaïque de pavement en marbres de couleurs, sortit d'un sommeil séculaire par la volonté de l'abbé du Mont-Cassin, et resta, dans les monastères bénédictins de la Terre de Labour et de la Campanie, un art d'importation, étranger à l'Italie par ses thèmes et par son style. L'étude des descriptions qui ont été conservées et des fragments de décoration encore incrustés dans les tympans de quelques portails prouvera que Léon d'Ostie, en assistant à la résurrection de la mosaïque, n'a pas démêlé la complexité de l'événement artistique dont il était le témoin.

I

On ne peut se faire une idée exacte de la céleste apparition figurée dans la tribune de la grande basilique du Mont-Cassin, que l'archevêque Alfanus, auteur des quatre vers inscrits sous les personnages, comparait à un Sinaï[1]. D'après Léon d'Ostie, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste faisaient partie du cortège[2].

1. HEC DOMUS EST SIMILIS SYNAI SACRA JURA FERENTIS
UT LEX DEMONSTRET HIC QUE FUIT EDITA QUONDAM,
LEX HINC EXIVIT, MENTES QUE DUCIT AB IMIS,
ET VULGATA DEDIT LUMEN PER CLYMATA SECLI.

2. LÉON D'OSTIE, III, 28; MIGNE, col. 749. De la mosaïque exécutée, par ordre de Desiderius, dans l'abside de la basilique de Saint-Martin, on ne connait que l'inscription, qui ne donne aucune indication sur les figures représentées.

Sur les mosaïques exécutées à Capoue, au xi[e] et au xii[e] siècle, on possède des renseignements nets et décisifs. La grande église bâtie dans cette ville par les Bénédictins reçut dans son abside une mosaïque qui, commencée par Desiderius lui-même, et achevée par Oderisius, subsista jusque vers 1620. Michele Monaco, qui a vu cette mosaïque, rapporte que le Christ y était figuré entre saint Pierre et saint Paul[1].

Vingt ans après l'achèvement de cette mosaïque, Ugo, archevêque de Capoue, fit décorer, sans doute par des ouvriers bénédictins, l'abside de sa cathédrale. Cette décoration, que Mabillon a vue, en 1687[2], fut jetée bas, avec la vieille abside, dans les travaux d'agrandissement entrepris, vers 1720, par l'archevêque Caracciolo. Mais, avant de disparaître, la mosaïque de la cathédrale de Capoue fut dessinée, par les soins de dom Gattola, l'historien du Mont-Cassin, et publiée par Ciampini dans ses *Vetera Monumenta* (*fig.* 76). On voit sur l'arc triomphal un médaillon du Christ et les deux figures en pied des prophètes Jérémie et Isaïe. Dans la conque, la Vierge est assise, tenant l'Enfant sur ses genoux. Saint Pierre et saint Paul se tournent vers elle ; les deux saints patrons de la cathédrale, sainte Agathe et saint Étienne, sont debout, à droite et à gauche du groupe central.

Les deux mosaïques d'absides exécutées à Capoue, au début du xii[e] siècle, ne sont point des compositions byzantines; dans l'abside centrale des églises d'Orient, les artistes ne réservent pas les places d'honneur aux deux princes des Apôtres[3]; ils ne donnent pas à la Vierge la compagnie des saints vêtus à l'antique, mais l'escorte des anges costumés en *basileus ;* ils ne mêlent point surtout le Christ à la foule des élus : au sommet des coupoles de Saint-Luc ou de Kiev, comme au fond des absides de Monreale ou de Cefalù, le Pantocrator, élevé au-dessus de toute créature, est gigantesque et seul.

C'est Rome, et non l'Orient, qui a donné le modèle des deux mosaïques capouanes du xii[e] siècle. Ciampini avait noté l'étroite ressemblance de la mosaïque de la cathédrale de Capoue avec la mosaïque romaine de Santa Maria la Nuova. Dans cette dernière, on retrouve, non loin de la Vierge, les deux grands prophètes qui ont annoncé sa gloire : Isaïe et Jérémie[4]. De même, le Christ entre saint Pierre et saint Paul de l'église bénédictine de Capoue est celui de Sainte-Praxède, qui, lui-même, a été copié d'après les mosaïques de Saint-Cosme et Saint-Damien. Le mosaïste bénédictin du xii[e] siècle n'a sans doute pas imtié directement une mosaïque romaine vieille de deux siècles. Dans le cours du xi[e] siècle, les motifs les plus archaïques de l'art chrétien ont été repris à Rome et dans la province romaine, par une école de peintres. Les deux frères Jean et Étienne, *pictores romani,* ont signé, avec leur neveu Nicolas, la fresque de l'abside de Sant'Elia, près de Nepi, qui reproduit la

1. *Sanctuarium Capuanum*, p. 165. L'église fut consacrée, en 1118, par le pape Pascal II.
2. *Museum Italicum*, I, p. 102 ; — *Iter Italicum*, p. 100.
3. A Ravenne, saint Pierre et saint Paul n'ont pas place dans les absides (Zimmermann, *Giotto*, p. 150).
4. La mosaïque de Santa Maria la Nuova est du ix[e] siècle. Le motif qui figure sur l'arc triomphal de la cathédrale de Capoue était bien plus ancien : le médaillon du Christ au sommet de l'arcade et les deux prophètes debout dans les écoinçons apparaissent pour la première fois, au v[e] siècle, sur l'arc triomphal de Saint-Paul hors les Murs.

mosaïque de Félix IV, dans l'église des Saints-Cosme et Damien[1]; une peinture presque identique orne l'abside de San Silvestro, à Tivoli[2]. Enfin une composition analogue a été peinte à fresque, dans la petite église San Bastianello, sur le Palatin, en face du temple de Vénus et de Rome. On voit là, dans la conque de l'abside, le Christ debout, montrant du geste le Phénix de la résurrection, posé sur un palmier. Au-dessus du Christ apparaît la main divine; à ses côtés sont debout saint Zoticus, saint Sébastien, saint Laurent et saint Étienne; plus bas,

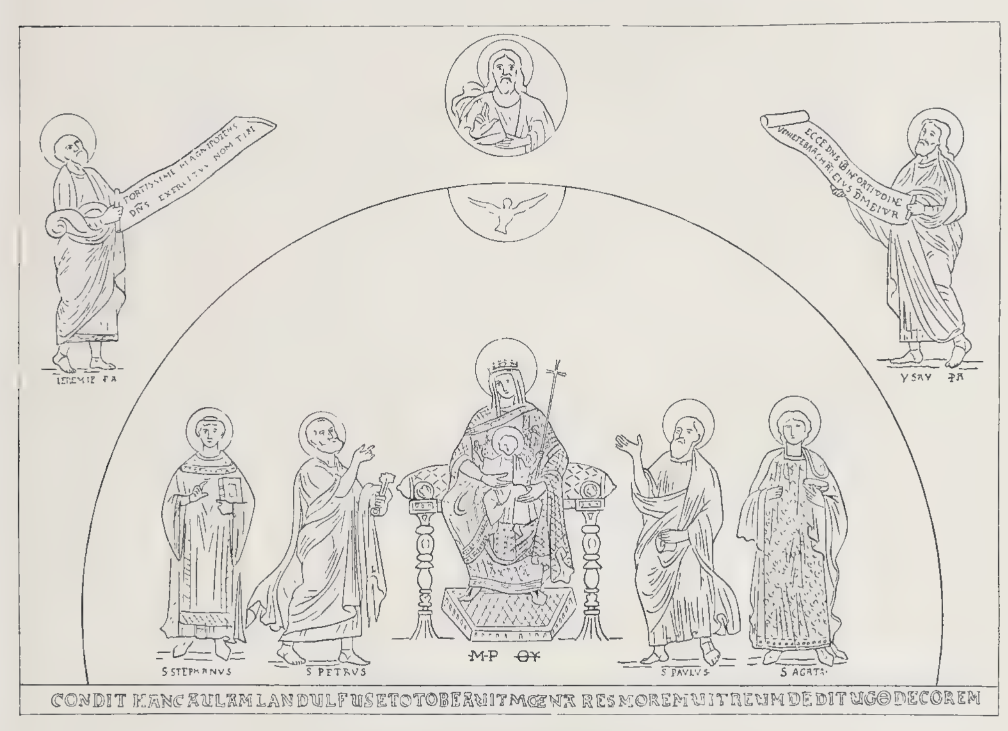


Fig. 76. — Mosaïque absidale de la cathédrale de Capoue, exécutée dans les premières années du xiie siècle par ordre de l'archevêque Ugo. D'après Ciampini.

comme dans les mosaïques du vi^e siècle, l'Agneau divin est debout sur un tertre, et les douze agneaux, figurant les Apôtres, sortent des édicules qui représentent Bethléem et Jérusalem[3] (*fig.* 77).

Cette peinture, à demi ruinée, a été regardée et a pu être étudiée, au xie siècle, par des Bénédictins de l'Italie du Sud. En effet, l'église San Bastianello, autrefois appelée *Sancta Maria in Pallaria*, fut donnée, vers 1065, par le pape Alexandre II à Desiderius, l'abbé du

1. Crowe et Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia*, I, p. 85-88.

2. Stevenson, *Mostra della Città di Roma alla Esposizione di Torino dell' anno* 1884, p. 223-225. Cf. *Boll. di Arch. christiana*, 1881, p. 102.

3. Sur les figures debout, peintes au fond de l'abside, au-dessous de la *procession des agneaux*, voir plus loin.

Mont-Cassin[1]. A cette pointe du Palatin, entre les deux arcs de Titus et de Constantin, s'éleva un monastère, où purent s'opérer, aussi bien que dans la grande abbaye de Saint-Paul hors les Murs, des échanges entre l'art des peintres romains et celui des mosaïstes bénédictins.

D'ailleurs la tradition romaine n'est pas la seule tradition étrangère à l'art oriental où ont puisé les mosaïstes bénédictins. Dans la mosaïque de la cathédrale de Capoue, la colombe du Saint-Esprit vole au-dessus de la Vierge. C'est là, au sommet des conques d'abside, un motif inusité à Rome, où toujours, avant le XIIIe siècle, le demi-cercle irisé, qui rayonne au-dessus de l'assemblée glorieuse, entoure la Main divine, bénissant ou tenant une couronne. En revanche, la colombe est figurée, dès le VIe siècle, dans l'abside de San Prisco[2], à la même place où elle reparaît dans l'abside de la cathédrale bâtie par l'archevêque Landulf, à la fondation de la nouvelle Capoue. La composition reproduite dans la cathédrale de Capoue, au XIIe siècle, et qui offre tant de ressemblances avec les mosaïques romaines du IXe siècle, est enrichie d'emprunts faits aux anciens monuments chrétiens de la Campanie. Peut-être le mosaïste n'a-t-il pas eu besoin de recourir aux modèles que Rome eût pu lui offrir, et a-t-il pris sur place tous les éléments de sa composition. Le savant napolitain Mazzocchi représente la mosaïque de la cathédrale de la nouvelle Capoue comme une sorte de *contamination* des sujets représentés dans les absides des trois églises de l'ancienne Capoue : la primitive cathédrale, où une inscription de mosaïque portait le nom de l'évêque Symmaque, l'église constantinienne des Saints-Apôtres, et une église décorée, au VIe siècle, par l'évêque Germain[3].

Cette renaissance des anciennes compositions romaines et campaniennes, dont les artisans sont des Bénédictins, élèves de mosaïstes grecs, est, après les assertions de Léon d'Ostie, le fait le plus inattendu. Mais le témoignage des monuments, qui contredit celui du chroniqueur, est irrécusable. Les mosaïstes appelés à décorer les églises bénédictines se sont inspirés, non pas de l'iconographie nouvelle qui s'était développée en Orient, à partir du IXe siècle, mais des plus anciennes conceptions de l'art chrétien. Les sujets représentés par les Grecs dans l'étroit sanctuaire des églises à coupoles ne pouvaient s'appliquer, sans prendre un développement tout nouveau, à l'ample courbe d'une abside de grande basilique : ni les maîtres grecs qui travaillèrent pour Desiderius, ni les moines, leurs élèves, n'essayèrent d'enrichir le décor traditionnel des sanctuaires d'églises grecques, en combinant de façon nouvelle des motifs byzantins. Pour revêtir de mosaïques une architecture latine, Grecs et Latins se contentèrent d'en revenir aux motifs créés dans les siècles de

1. JAFFÉ, *Reg. Pont. rom.*, 2e éd., n° 4.725; — *M. G. H*, VII, p. 729, n° 51. Les peintures de cette église, brièvement décrites par DE ROSSI (*Boll. di Arch. crist.*, 1869, p. 7), ont été étudiées par M. STEVENSON dans une brochure : *Il cimitero di Zotico*, Modène, 1876, p. 71 et suiv.

2. Voir plus haut, p. 52.

3. « In medio Deiparam et in ejus gremio Jesum parvulum, ut in Symmachi basilica, ad dexteram autem interius Petrum et exterius Stephanum, inde ad sinistram Paulum ac deinceps Agatham, prout in Constantiniana, cujus reliquiæ ad ecclesiam Sancti Petri ad corpus adhoc visuntur, et Germaniana fuerunt, exhibuit. » (MAZZOCCHI, *Dissert. de Cath. Ecclesia Neap.*, II, p. 23.)

Constantin et de Justinien[1]. Peut-être est-ce Desiderius tout le premier qui imposa ou



Fig. 77. — Le Christ glorieux entre saint Sébastien et saint Laurent, saint Zoticus et saint Étienne. Les agneaux symboliques sortant de Bethléem et de Jérusalem. La Vierge entre deux archanges, avec quatre martyres. En bas : saint Benoit, entre saint Pierre et saint Sébastien. Fresques du xie siècle, dans l'abside de l'église San Bastianello, sur le Palatin (Rome), données par le pape Alexandre II a Desiderius, abbé du Mont-Cassin.

suggéra aux maîtres étrangers l'idée de prendre dans les vieilles basiliques d'Italie les

1. Les mosaïstes bénédictins se bornèrent à écarter les détails symboliques que les peintres romains du xie siècle reproduisaient par tradition et dont le sens avait dû s'obscurcir, comme la procession des agneaux, rangés sous les pieds des élus.

modèles de leurs compositions. Il voulait que la basilique du Mont-Cassin rappelât la basilique romaine de Saint-Pierre; sur l'arc triomphal de la grande église dédiée à saint Benoît, il fit inscrire en lettres d'or ce distique, qui reproduit la coupe de l'inscription constantinienne disposée à la même place dans la basilique vaticane :

UT DUCE TE PATRIA JUSTUS POTIATUR ADEPTA,
HANC DESIDERIUS, PATER, TIBI CONDIDIT AULAM.

II

Les artistes issus de l'école du Mont-Cassin, tout en s'inspirant des modèles archaïques que copiaient encore les peintres romains de leur temps, employaient un procédé inconnu de ces peintres. La technique qui permettait, comme le dit Léon d'Ostie, de créer avec des cubes d'émail des figures animées, avait été rapportée en Italie de Byzance; et, en même temps que cette technique, les mosaïstes grecs avaient dû enseigner à leurs élèves un style. On ne peut, d'après la gravure de Ciampini, où le dessin est traduit dans le goût du temps, distinguer si les personnages groupés dans l'abside de la cathédrale de Capoue comme dans une abside d'église romaine ont le type et la draperie des saints byzantins du XIe et du XIIe siècle[1]. Le style des grandes décorations disparues ne peut être deviné que d'après les fragments de mosaïques bénédictines qui se sont conservés.

La cathédrale de Salerne a été décorée de mosaïques en même temps que les deux églises de Capoue. On y lisait, au-dessous de la mosaïque absidale, le nom de l'archevêque Alfanus II (1085-1121)[2], successeur immédiat d'Alfanus Ier, qui fut l'ami de Desiderius et le chantre des merveilles du Mont-Cassin. Les termes de cette inscription prouvent que, sur la mosaïque, la Vierge était représentée en compagnie de prophètes[3], comme sur la mosaïque reproduite par Ciampini. Il est très probable que les mosaïques absidales des deux cathédrales de Capoue et de Salerne, achevées à peu d'années de distance, ont été l'œuvre d'une même école d'artistes. Si la mosaïque absidale de Salerne a péri, comme celle de Capoue, la cathédrale rebâtie par Robert Guiscard a conservé un morceau très remarquable de la décoration exécutée au temps de l'archevêque Alfanus. Lorsqu'on est entré dans la cathédrale de Salerne, on voit à l'intérieur de la façade, dans le tympan de la porte, une image à mi-corps de saint Mathieu, dont les reliques avaient été apportées, dit-on, au Xe siècle, dans la cathédrale[4]. Le saint se détache sur un fond bleu, où son nom est écrit en latin; il tient de la main gauche un livre, où le début de son Évangile est écrit

1. On remarquera cependant (sans parler du sigle $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\text{TY}}$), le costume broché de la Vierge, sur lequel semble passer et repasser un λῶρος d'impératrice byzantine, et son trône à coussin, vrai meuble oriental.
2. PAESANO, *Il Duomo di Salerno*, p. 224.
3. ECCE DEI NATUM SINE PATRE DEUM GENERATUM
PRAEDICUNT VATES NASCI DE VIRGINE MATRE.
4. SCHULZ, II, p. 292.

également en latin. Mais la main droite bénit à la grecque et le personnage tout entier semble sortir d'une église byzantine. Son visage maigre, accentué par la saillie des pommettes et adouci en même temps par la finesse du modelé, a, sous la longue chevelure blanche, la plus noble sérénité. La tunique blanche est ombrée de bleu fin, et les plis du manteau, de couleur feuille morte, sont rehaussés par des traits d'or (*fig*. 78).

A Capoue même on peut voir une mosaïque des premières années du XIIe siècle, contemporaine de l'abbé Oderisius, qui, après avoir décoré l'entrée de l'église bénédictine de Saint-Jean, a été transportée dans un bas côté de la cathédrale[1]. Trois figures à mi-corps y sont groupées sur un fond bleu : la Vierge avec l'Enfant, et à droite et à gauche, inclinés dans l'attitude orientale de l'adoration, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste, qui, peu d'années auparavant, avaient été représentés dans l'abside de la basilique du Mont-Cassin. Les costumes, pauvrement drapés, et les visages maigres sont des copies durcies de modèles grecs.

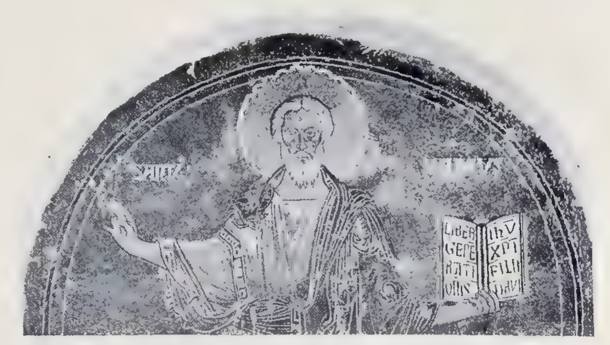


FIG. 78. — SAINT MATHIEU, MOSAÏQUE DU COMMENCEMENT DU XIIe SIÈCLE, DANS LE TYMPAN INTÉRIEUR DU PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE SALERNE.

Une troisième mosaïque bénédictine, étroitement apparentée par le style à la mosaïque conservée dans la cathédrale de Capoue, subsiste dans le tympan du portail de l'église Santa Maria la Libera, à l'entrée de la petite ville d'Aquino. Le sujet est singulier : sur le champ d'or la Vierge se montre à mi-corps, tenant l'Enfant, entre deux sarcophages, dans chacun desquels est couché un cadavre de femme, la tête enveloppée dans un voile rayé. Au-dessus des sarcophages on lit deux noms, sans doute ceux des mortes qui se sont fait représenter sous la garde de la Vierge : OTTALINA-MARIA (*fig* 79). Le nom bizarre d'Ottalina a été porté par la femme d'Adenolf, fils de Pandolf, premier comte d'Alvito, qui vivait vers 1160[2]. Mais rien ne prouve que cette dame ait été la donatrice de la mosaïque.

Quoi qu'il en soit, la mosaïque d'Aquino, loin d'être la copie servile d'une composition byzantine, représente un sujet d'intérêt local. De même, dans aucune église grecque la Vierge n'est représentée, comme sur la mosaïque du portail de l'ancienne église bénédictine, entre les deux saints Jean. A Salerne, le saint Mathieu en mosaïque a pris, dans la cathédrale, une place qui, dans une église grecque du même temps, aurait été réservée à la « Dormition » de la Mère de Dieu. Ainsi les mosaïques campaniennes du XIe et du XIIe siècle, qui, par la technique et le style, sont les plus voisines des mo-

1. SALAZARO, I, p. 54; II, pl. XIII (restauration). La porte dans le tympan de laquelle se trouvait cette mosaïque a été elle-même, comme on l'a dit plus haut, encastrée dans le mur latéral de droite de la cathédrale.

2. PASQUALE CAYRO, *Storia sacra e profana d'Aquino*, Naples, 1808, II, p. 25.

saïques byzantines, diffèrent de ces mosaïques, soit par le sujet qu'elles représentent, soit par la place qu'elles occupent dans l'édifice.

La mosaïque ressuscitée au Mont-Cassin par les leçons des maîtres grecs a vécu, dans les ateliers bénédictins, de souvenirs italiens. Ces souvenirs s'étaient-ils perpétués, à Capoue et au Mont-Cassin, par une tradition ininterrompue depuis le IXe siècle ? Les mosaïstes, formés par les maîtres étrangers, n'ont-ils fait que traduire, au moyen d'une technique plus riche, des motifs qui étaient restés familiers aux peintres bénédictins ? A de pareilles questions on ne pourra répondre qu'en esquissant l'histoire de la peinture dans les écoles bénédictines de l'Italie du Sud.

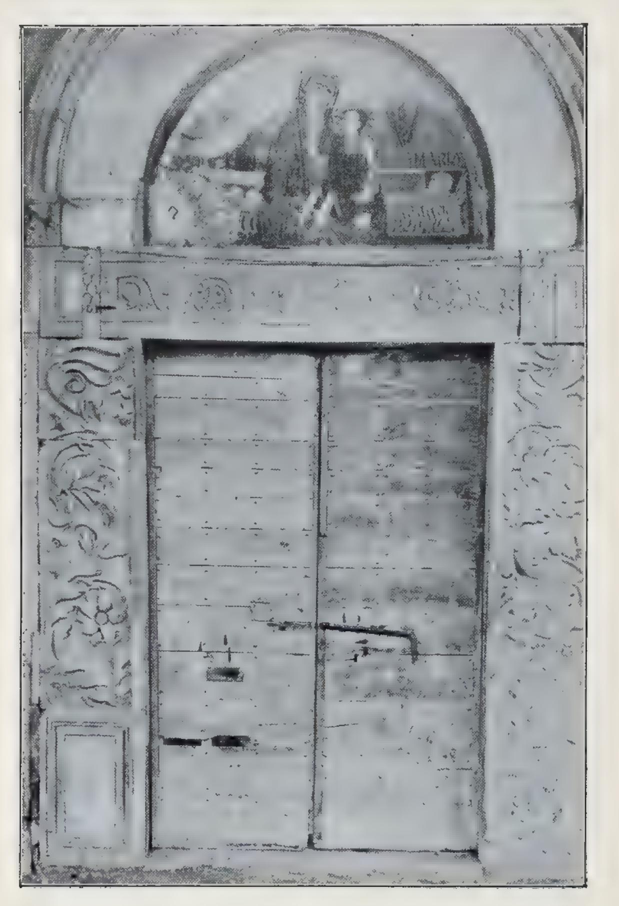


Fig. 79. — Portail de l'église Santa Maria la Libera, près d'Aquino. Mosaïque du XIIe siècle : la Vierge avec l'Enfant entre deux sarcophages.

Pour reconstituer cette histoire oubliée, le secours de Léon d'Ostie nous abandonne. Le chroniqueur, qui cite en deux mots les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament peintes dans l'atrium de la grande basilique, n'indique pas même le sujet des fresques qui décoraient la nef de cette basilique, et il omet de dire quelle part les maîtres grecs ont pu avoir à ce vaste ensemble de peintures. On doit donc interroger les monuments, sans l'aide d'un témoignage contemporain. Avant d'aborder les fresques conservées, il est nécessaire d'avoir passé en revue les enluminures et les miniatures exécutées, entre le Xe et le XIIIe siècle, par les Bénédictins de l'Italie du Sud. Ces minuscules œuvres d'art forment une série bien plus riche que les décorations murales; beaucoup d'entre elles sont exactement datées. Au moment où le texte du chroniqueur fait défaut, les miniatures serviront de guides dans la suite des étapes qu'a parcourues, après le IXe siècle, la peinture bénédictine.

CHAPITRE IV

L'ENLUMINURE ET LA MINIATURE DANS LES MONASTÈRES BÉNÉDICTINS

I. *L'enluminure des initiales.* — Manuscrits de Capoue. *Commentaire de Paul Diacre* (914-933); les enlumineurs Jaquintus (xe siècle) et Martin (1010). — Grandes initiales à décor *carolingien* d'origine septentrionale. — Manuscrits du Mont-Cassin antérieurs à 1070; volumes ornés au temps de l'abbé Théobald; l'enlumineur Grimoald.

II. *Les figures humaines en miniature.* — Le *Paul Diacre*, avec le portrait de l'abbé Jean; monogramme « carolingien ». Le *Saint Grégoire*, avec le portrait de l'abbé Théobald; technique « carolingienne ». — Manuscrit des *Lois lombardes* (Capoue; xie siècle) : imagerie barbare; procédés empruntés à l'enluminure des initiales. Exemples de figurines barbares dans les premiers manuscrits du Mont-Cassin. Au xie siècle, la calligraphie a absorbé la peinture.

III. — L'abbé Desiderius : son amour des beaux livres. — Influence des mosaïstes grecs sur les miniaturistes du Mont-Cassin. — Persistance du décor carolingien; nouveaux motifs septentrionaux ou orientaux. — Couleurs rappelant les émaux; imitations de la mosaïque de marbres. — Style byzantin dans les miniatures. Le dessin : sujets évangéliques esquissés par le moine Léon (1072). La gouache : scènes de la *Vie de saint Benoît et de saint Maur*, dans un manuscrit du Vatican. Originaux imités par les miniaturistes : rôle des émaux cloisonnés, envoyés de Constantinople. Détails nouveaux; études d'après nature.

IV. — L'Ecole du Mont-Cassin sous Oderisius : *Bréviaire* de la bibliothèque Mazarine. — Manuscrits bénédictins du xiie siècle : allongement des proportions (*Regestum* de Sant' Angelo in Formis); retour à la barbarie (Chronique de Sainte Sophie de Bénévent). — Les manuscrits d'écriture « latine ». — Longue survivance de l'écriture lombarde et des initiales à décor « carolingien ». — Influence du décor des initiales sur le décor sculpté : fragment d'une stalle de Saint-Vincent au Volturne; les portails de San Liberatore au mont Majella.

La plupart des livres copiés au Mont-Cassin et dans le monastère du Volturne, pendant la période de prospérité brusquement arrêtée par l'invasion sarrasine, périrent dans les incendies allumés par les infidèles; les manuscrits que les moines avaient pu sauver furent brûlés, avec les archives, dans l'incendie du monastère de Teano. L'histoire de la miniature bénédictine dans l'Italie méridionale commence à Capoue, au temps de l'abbé Jean. Elle se poursuit au Mont-Cassin, à partir de l'avènement de l'abbé Théobald (1022-1035), qui, après avoir accru de soixante volumes la bibliothèque du monastère de la Majella, pendant qu'il en était abbé [1], fit copier et enluminer des livres au Mont-Cassin, dès qu'il y fut installé [2].

Dans la série des manuscrits bénédictins antérieurs à l'abbé Desiderius, les lettres ornées et les figurines peintes, l'enluminure et la miniature se développent côte à côte d'une manière très inégale. Aussi convient-il d'étudier à part les grandes initiales et les figures humaines.

1. Léon d'Ostie; Migne, col. 644.

2. « Codices quoque nonnulos, quorum hic maxima paupertas usque ad id temporis erat, describi præcepit. » (*Ibid.*, col. 646.

I

Le plus ancien manuscrit bénédictin décoré de peintures que l'on rencontre dans l'Italie méridionale est un exemplaire du Commentaire de Paul Diacre sur la *Règle de saint Benoît*, qui fut copié à Capoue, entre 914 et 933, par ordre de l'abbé Jean (Bibl. du Mont-



Fig. 80. — Frontispice d'un manuscrit de la « Règle de saint Benoît », copié a Capoue entre 914 et 933.

Cassin, M 175). Les initiales sont de petites capitales fort simples et de couleur vive, avec une tache de vermillon qui remplit la boucle[1]. Quelques années plus tard, au temps de l'abbé Aligernus, un recueil d'homélies, écrit à Capoue par le moine Jaquintus (Mont-Cassin, LL 269), s'enrichit de grandes initiales, d'un type tout nouveau; grêles et élancées, elles sont divisées en compartiments dont chacun est rempli d'entrelacs de couleurs ternes et sales : bleu, vermillon, vert et ocre jaune[2]. A l'une des lettres sont accrochés deux monstres blanchâtres, à silhouette de chiens[3]. La bibliothèque du Mont-Cassin possède plusieurs manuscrits du commencement du XIe siècle, dont les initiales sont toutes pareilles

1. [Mgr Piscicelli-Taeggi], *Paleografia artistica di Monte Cassino; Longobardo-Cassinese;* Mont-Cassin, 1877, in-fo, pl. XXXIX.

2. Lettre S dans la *Paleog. Artistica*, pl. XLI. Cf. Caravita, *i Codici e le Arti a Monte-Cassino*, p. 98.

3. Lettre Q, fo 14; la même lettre, avec une forme différente (P retourné), fo 185.

à celles de Jaquintus : le plus remarquable a été écrit à Capoue, en 1010, au temps de l'abbé Jean III, par le moine Martin (JJ 148) ; les compartiments marqués sur les initiales sont alternativement laissés en blanc ou couverts d'entrelacs ; les « chiens » blanchâtres, bordés de vert, se multiplient, en même temps que des serpents à tête verte[1]. Certaines lettres sont formées d'un seul monstre dont le corps se ploie et se noue comme les rubans des entrelacs[2]. Les couleurs dominantes sont la terre verte, le violet, le rouge brique, un



Fig. 81. — Lettre D, dans un manuscrit contemporain de Desiderius (Bibl. du Mont-Cassin, HH 99).

bleu dur et un brun terreux. Le même système d'initiales se reproduit exactement dans le célèbre manuscrit des *Lois lombardes*, conservé depuis le XIIIe siècle à la bibliothèque de la Cava, et qui paraît avoir été copié à Capoue, dans les premières années du XIe siècle[3].

Le décor d'entrelacs et de monstres, appliqué par les enlumineurs bénédictins de Capoue à des initiales qui tiennent la moitié d'une page in-4°, ne peut être issu d'une imita-

1. Cf. les initiales d'un manuscrit exécuté entre 1011 et 1022 (*Paleog. Artist.*, pl. XLII).
2. Lettre G, f° 118.
3. Guillaume, *Histoire de l'Abbaye de la Cava*, p. 164-165 ; — Pertz, *Mon. Germ. Hist.* ; *Legum IV*, p. 30, n. 10. Capasso écrit, sans donner ses raisons, que le manuscrit a été exécuté à Capoue entre 1104 et 1124 (*Mon. Neap. Duc.*, II, 2e partie, p. 129). Peut-être faut-il lire 1004 ?

tion des manuscrits byzantins. Dans les livres chrétiens enluminés en Grèce ou en Orient, les lettres dont la silhouette est dessinée par des groupes d'oiseaux et de poissons n'ont jamais plus de 5 centimètres de haut : c'est dans le Nord seulement que les initiales des manuscrits grandissent jusqu'à remplir une page et se couvrent d'arabesques aussi compliquées que celles de l'art musulman [1]. On doit admettre qu'un copiste comme Jaquintus a connu le décor « anglo-saxon [2] » et les grandes initiales « carolingiennes ». Les lettres ornées des premiers manuscrits bénédictins de Capoue ont une origine septentrionale, comme l'écriture même, qui est une variété des écritures dites lombardes. Entre les monastères irlandais, français et germaniques, où s'était formé le décor des lettres monumentales, et les monastères de l'Italie du Sud, certains monastères de l'Italie du Nord ont pu servir d'intermédiaire, comme celui de Bobbio, où fleurit le pur décor anglo-saxon.

Quand l'abbé Théobald, élu en 1022, forma au Mont-Cassin un groupe de moines enlumineurs, ceux-ci ne firent que répéter et développer les formules de l'École capouane. Les initiales de la curieuse *Encyclopédie de Raban Maur* (GG 132), copiée au Mont-Cassin, en 1023[3], sont identiques à celles du manuscrit de la *Loi des Lombards*. Dans un second manuscrit contemporain de Théobald, le *Liber moralium beati Gregorii papæ* (DD 73)[4], qui est cité dans l'inventaire copié par Léon d'Ostie[5], le décor a déjà pris une régularité et une richesse nouvelles ; les nattes des entrelacs forment des figures symétriques, et les compartiments qui, dans les initiales des manuscrits de Capoue, restaient en blanc, se sont remplis d'or. Le vermillon l'emporte sur les couleurs froides, comme le vert et le violet. Le système décoratif qui avait achevé de se préciser au temps de Théobald produit, vers le milieu du XIe siècle, de très savantes combinaisons. Un volume in-folio, décoré par Grimoald, moine et diacre (GG 109), offre un exemple magnifique des complications parmi lesquelles se jouent les enlumineurs ; au folio 112, un gigantesque monogramme à pleine page réunit en un groupe anguleux, tout couvert d'entrelacs et tout hérissé de « chiens » roses et verts, les dix lettres du titre : *Sacræ lectionis series*[6].

II

Dans les manuscrits bénédictins de Capoue et du Mont-Cassin, le décor des initiales semble avoir atteint, en un siècle, un développement complet. Pendant ce temps l'art

1. Cf. SCHNAASE, *Geschichte der Bild. Künste in Mittelalter*, 2e éd., I, p. 662.

2. Les monstres à silhouette de chien, figurés sur les manuscrits de Capoue et du Mont-Cassin, se sont conservés longtemps dans l'ornementation des manuscrits anglais. Cf. une *Bible* du XIIe siècle, au British Museum, *Reg.* I, C, VII (H. SHAW, *Illuminated Manuscripts*, Londres, 1833, pl. 6).

3. *Biblioth. Casin.*, III, p. 190.

4. *Biblioth. Casin.*, II, p. 286.

5. « Gregorii Omelias XL. Primam partem moralium... » (LÉON D'OSTIE ; MIGNE, col. 648).

6. *Paleog. artist.*, pl. VIII. On reconnait la main du même enlumineur dans un volume d'*Homélies* (GG 104), où l'on notera particulièrement une grande S carrée, à pleine page (f° 1), et un monogramme VERE (f° 5), tout couvert d'or.

de représenter la figure humaine sur les feuillets de parchemin restait retardataire ou retombait en enfance.

Rouvrons tout d'abord le *Paul Diacre*, copié à Capoue, au xe siècle, pour l'abbé Jean. Le frontispice, reproduit par Mabillon et par d'autres, montre l'abbé, debout devant saint Benoît, à qui il présente le livre[1]. La composition qui fait face au portrait du donateur (f° 2) est moins connue. Dans un cercle couvert d'entrelacs, le Christ imberbe est assis sur un arc-en-ciel. Ce cercle est flanqué de quatre cercles plus petits, où apparaissent les têtes des symboles des Évangélistes. Au-dessous du cercle, deux anges, debout sur un terrain couvert d'herbes, s'inclinent devant le Christ (*fig.* 80). Les deux miniatures rappellent, par plusieurs traits, les fresques du Volturne, qui leur sont antérieures de moins d'un siècle. On notera, en particulier, le type du Christ imberbe, le genou accusé par un rond marqué sur la draperie, la longueur des mains. Mais le manuscrit n'a rien conservé du coloris blond et léger des fresques; le modelé est pauvre et les couleurs laineuses. La seconde miniature montre clairement une influence des manuscrits carolingiens. Le cercle où trône le Christ n'est pas un simple médaillon, ni un cadre privé de sens; il forme une lettre, un O, par lequel commence le premier des trois mots qui se lisent des deux côtés du Christ, à l'intérieur même de la lettre initiale : *Obsculta o fili*. L'emploi de ces grands monogrammes meublés de figures est entièrement inconnu des miniaturistes byzantins.

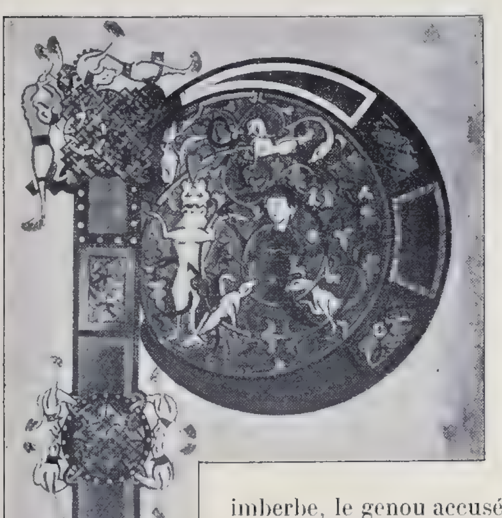


Fig. 82. — Lettre P (Bibl. du Mont-Cassin, HH 99).

La tradition « carolingienne » qui, après les ruines faites par le ixe siècle, survit dans le plus ancien manuscrit enluminé à Capoue, reparaît encore dans l'un des premiers manuscrits décorés au Mont-Cassin, le *Liber moralium beati Gregorii papæ*, contemporain de l'abbé Théobald. Celui-ci s'est fait représenter en frontispice, debout devant saint Benoît, de même que l'abbé Jean sur le manuscrit de la *Règle*. En face du portrait de Théobald, le pape saint Grégoire est assis, entre un ange aux cheveux roux et le jeune diacre *Petrus*. Les personnages, au lieu de se dessiner en silhouette sur le parchemin nu, se détachent en couleurs fines et claires sur un sol vert et un fond bleu. Les visages sont pleins et

1. Mgr Piscicelli-Taeggi et Dom Latil, *les Miniatures des Manuscrits du Mont-Cassin*, 2e éd., 1899, in-f°, pl. I et II.

ronds, le nez court; le rose des joues est indiqué, non par une tache, mais par une teinte légère et fondue. Sur le coloris laiteux des draperies les plis sont gouachés en clair. C'est encore le style et la technique des meilleures miniatures peintes au IXᵉ et au Xᵉ siècle dans les monastères de Tours ou de Corbie[1].

Les deux manuscrits qui viennent d'être décrits sont, dans les œuvres bénédictines du Xᵉ siècle et de la première moitié du XIᵉ, les seuls exemples d'un art encore maître de ses procédés. Avec le livre des *Lois lombardes*, enluminé sans doute à Capoue, et qui prend date entre l'abbé Jean et l'abbé Théobald, on tombe tout à coup en pleine barbarie. Le moine qui a copié ce recueil juridique, fondement du droit de l'Italie méridionale, a représenté çà et là des rois francs et des princes lombards dans leur rôle de législateurs[2]. Lothaire, assis sur son trône, pose les pieds sur un escabeau, où est écrit le mot *Lex*, et le même mot apparaît gravé dans la paume du prince Arechis. A côté des princes de sang germanique figure Jean III, qui fut consul et duc de Naples, de 928 à 968. Le corps et les membres, sans articulation, se ploient comme des loques; les visages triangulaires, allongés par les barbes taillées en pointe à la mode lombarde, sont marqués aux joues de taches rouges oblongues; les chevelures forment une tache brunâtre ou violâtre. Les montures naines que chevauchent le roi Pépin ou le roi Lothaire sont coloriées en brun rouge, en violet ou en bleu. Les couleurs des draperies sont plates et pâteuses : à côté du vermillon dominent un bleu terne et un jaune sale. Aucun modelé : les vêtements sont tout bariolés de bandes multicolores,

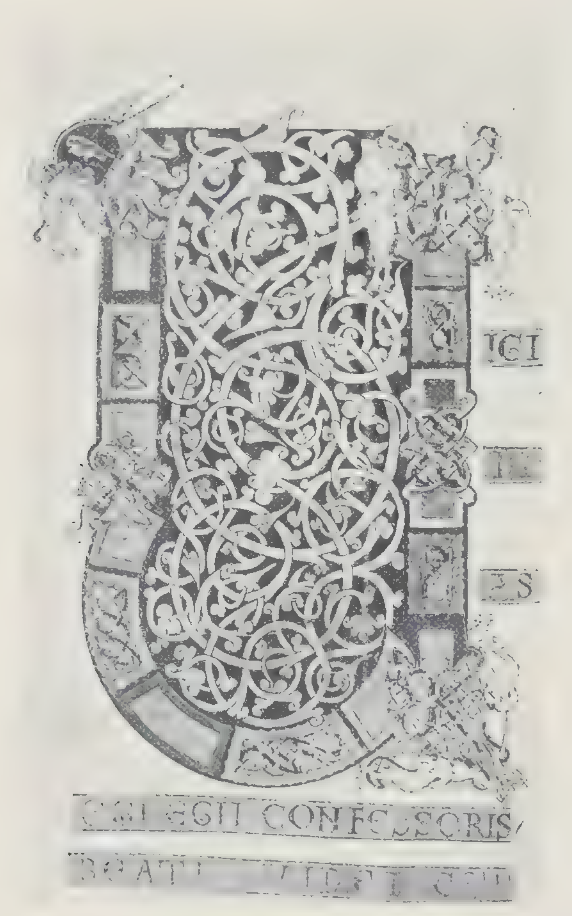


FIG. 83. — LETTRE U (BIBL. DU VATICAN, *Vat. lat.* 1202).

1. [Mgr PISCICELLI et DOM LATIL], *les Miniatures du Mont-Cassin*, pl. VII et VIII.
2. D. BERNARDO GAETANI D'ARAGONA, *I Manoscritti della Bibl. della SS. Trinita di Cava de' Tirreni*, Appendice aux tomes III et VI du *Codex diplomaticus Cavensis* (1876-1877); calques de D. Mauro Schiani.

séparées par des raies jaunâtres : c'est un véritable travail de cloisonné sur parchemin. A voir ces visages barbares et ces figurines dont le coloriage rappelle la technique même des orfèvreries gothiques ou lombardes, on peut se demander, avec Vesme[1], si quelques-unes de ces miniatures, pour lesquelles l'iconographie religieuse n'offrait pas de modèles, ne reproduiraient pas des originaux contemporains de Rotharis. Il est étrange de rencontrer, au début d'un manuscrit copié dans un monastère (f° 2), l'image des dieux germaniques *Godan* et *Frea*. Mais, comme nous n'avons pu trouver, dans l'Italie méridionale, aucune trace d'un art national des Lombards, nous ne pouvons deviner si cet art a persisté, dans la capitale d'une principauté lombarde, jusqu'au XIe siècle. D'ailleurs le « cloisonnage » des draperies, dans le manuscrit des *Lois lombardes*, s'explique plus aisément par l'influence immédiate des lettres ornées que par le souvenir lointain de l'orfèvrerie barbare. Pour indiquer les bandelettes croisées sur les jambes d'Arechis ou de Lothaire, l'enlumineur a dessiné un entrelacs irrégulier, pareil à ceux dont il remplit le corps de ses initiales[2]. A Capoue, comme dans les monastères irlandais, des moines, ignorants des traditions latine ou byzantine, ont appliqué à la transcription de la figure humaine leurs procédés de calligraphes.

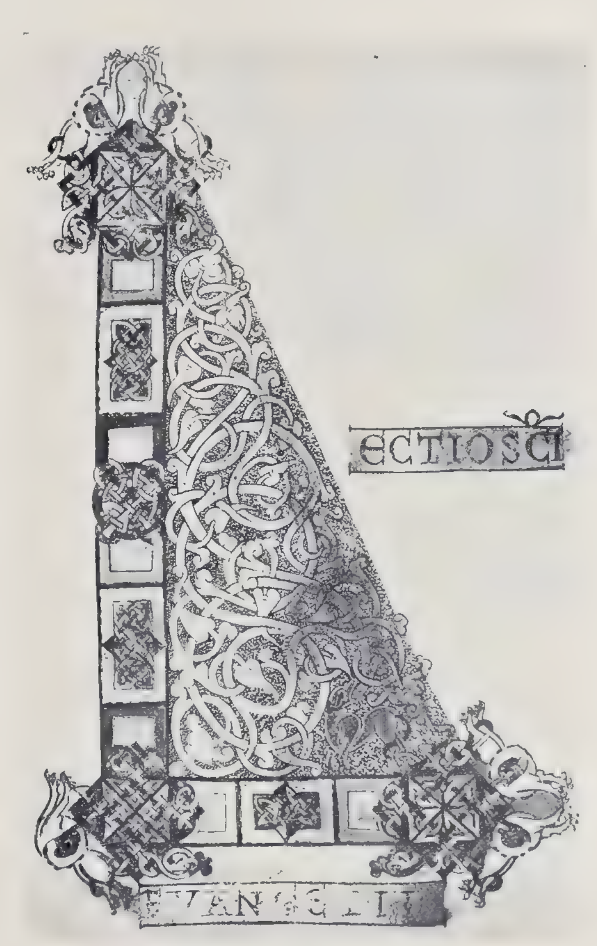


FIG. 84. — LETTRE L, DANS UN MANUSCRIT DU MONT-CASSIN (BIBL. DU VATICAN, *Vat. lat.* 1202).

Les premiers enlumineurs du Mont-Cassin montrèrent, pour la plupart, toute l'inexpérience puérile des moines campaniens. A côté du remarquable manuscrit de saint Grégoire, décoré au temps de l'abbé Théobald, un manuscrit du même temps, le

1. *Edicta regum Langob.*, Turin, 1855, pl. XXXII.
2. Cf. le *fac-simile* donné par SILVESTRE, *Paléographie universelle*, III.

Raban Maur de 1023 (GG 132), fait un étrange contraste. Dans cette Encyclopédie carolingienne, illustrée page par page, les souvenirs de l'iconographie germanique se mêlent à des copies grossières de silhouettes byzantines. Les types et le coloris ont toute la gaucherie et la lourdeur des enluminures griffonnées sur le manuscrit des *Lois lombardes*. C'est l' « Image du Monde », dessinée et coloriée par un enfant[1].



Fig. 85. — Monogramme TEM (pore quo...) (Bibl. du Vatican, *Vat. lat.* 1202).

Dans la suite du xie siècle et jusqu'à l'arrivée des maîtres grecs, la technique des miniaturistes du Mont-Cassin reste la même. Rien n'est plus pauvre que la figurine du moine Causo, qui s'est représenté à la dernière page d'un manuscrit de la *Règle*, à genoux devant une Vierge escortée de deux anges. Le copiste Grimoald, qui a décoré de si magnifiques initiales, s'est représenté, comme Causo, dans un groupe qui remplit le champ d'une lettre O : le Christ est debout entre la Vierge et saint Benoît, qui présente le moine agenouillé, son livre à la main, avec un nimbe rectangulaire. La composition est une évidente copie d'une Δέησις byzantine, où saint Benoît remplace le Précurseur; les visages sont imités assez adroitement de modèles grecs; le teint est gouaché de rose, le contour du visage souligné d'un trait vert. Mais, en même temps, les draperies sont comme rapiécées de bandes multicolores, dont l'ensemble forme un bariolage aussi singulier que celui des figures peintes dans le manuscrit des *Lois lombardes*. Au folio 217, le costume d'archevêque du pape saint Grégoire est de même tout « cloisonné » ; la chevelure verdâtre du pape est pointillée de vermillon. Au folio 232, la tête de l'Agneau divin, entourée du nimbe d'or à croix rouge, se termine par le museau de chien des quadrupèdes qui se tordent aux extrémités des grandes initiales[2]. La calligraphie a absorbé la peinture.

1. Une reproduction chromolithographique des miniatures de ce manuscrit a été publiée en 1895 au Mont-Cassin. Cf. *Bibl. Casin.*, III, p. 190.

2. *Les Miniatures du Mont-Cassin*, pl. V et VI.

III

Tel était, au Mont-Cassin, le développement respectif de l'enluminure et de la miniature quand Desiderius prit le pouvoir. Au lendemain de son élection, le nouvel abbé fit bâtir une petite bibliothèque[1], et, jusqu'à son avènement au trône pontifical, il unit dans ses préoccupations les grandes constructions et les beaux livres[2]. En tête d'un volume précieux entre tous, Desiderius se fit représenter sur un fond qui figure les nouveaux bâtiments du Mont-Cassin (*fig.* 66). Le visage rasé, la tête nue encadrée dans un nimbe rectangulaire de couleur rouge, il fait hommage d'un livre à saint Benoît. A terre sont entassés d'autres livres, et l'abbé, debout entre le groupe des édifices bariolés et l'amas des reliures multicolores, dit au saint :

Cum domibus miros plures, pater, accipe libros[3].



FIG. 86. — LA DORMITION DE LA MÈRE DE DIEU, DESSIN A LA PLUME DU MOINE LÉON (VERS 1080). BIBL. DU MONT-CASSIN, HH 98. CALQUE RÉDUIT AUX DEUX TIERS DE L'ORIGINAL.

Les enlumineurs que les mosaïstes grecs appelés par Desiderius trouvèrent à l'ouvrage avaient, en développant des éléments anglo-saxons et carolingiens, réalisé, pour le décor des initiales, un style qui se distingue des styles de décoration usités, soit en Orient, soit en Italie : les figurines de « chiens » gouachés en blanc ou en rose et cernés d'un contour vert sont, au milieu du XIe siècle, comme autant d'estampilles de

1. « ... Juxtaque ipsum (palatium), versus ecclesiam parvulam quidem, sed competentem plane, in qua libri recconderentur, aedeculam fabricavit. » LÉON D'OSTIE ; MIGNE, col. 723.

2. Voir la longue énumération donnée par Léon d'Ostie (MIGNE, col. 800).

3. *Vat. lat.* 1202, f° 1. Léon d'Ostie, dans la prose de sa chronique, emploie presque les mêmes termes que l'auteur anonyme de ce vers : « Non solum in aedificiis, verum etiam in libris describendis operam Desiderius dare permaximam studuit. » MIGNE, col. 800.

l'École du Mont-Cassin. Ces mêmes enlumineurs, s'il s'agissait de dessiner et de colorier quelque figure humaine, hésitaient gauchement entre l'imitation des rares peintures byzantines dont ils avaient connaissance et l'application du système d'entrelacs et de teintes plates qui leur suffisait pour l'enluminure des grandes lettres ornées. L'arrivée des maîtres étrangers au Mont-Cassin acheva de développer dans l'art de la miniature ce qui était déjà formé, et amena brusquement à maturité ce qui restait dans l'enfance. On jugera des progrès accomplis en quelques années par l'examen rapide de trois merveilleux manuscrits. Deux d'entre eux, un recueil d'*Homélies*, signé en 1072 par le moine Léon (HH 99), et un recueil semblable (HH 98), sont restés au Mont-Cassin. Le troisième, consacré à l'histoire des miracles de saint Benoît et de saint Maur, a passé dans la Bibliothèque du Vatican (*Vat. lat.* 1202), où ce monument sans pareil de l'art bénédictin est resté jusqu'ici à peu près inconnu.



Fig. 87. — L'Annonciation, dans un cadre emprunté au décor des initiales du Mont-Cassin (Bibl. du Mont-Cassin, HH 99).

La forme des grandes initiales ne s'est pas sensiblement modifiée. Aux éléments du décor « bénédictin », entrelacs, quadrupèdes et serpents tordus, un seul élément nouveau s'ajoute, les volutes de couleur blanche ou d'or, qui s'entre-croisent dans la boucle des grandes lettres. Comme les motifs antérieurement assimilés par les enlumineurs du Mont-Cassin, ces volutes sont empruntées, non point à l'art byzantin, mais à l'art du Nord : elles ont été sans doute copiées d'après quelque manuscrit germanique du temps des Othons[1]. Mais, dans l'arrangement des motifs traditionnels, les moines de Desiderius montrent un sens nouveau de l'harmonie des courbes et de la symétrie des « taches » colorées. La décoration intérieure des lettres s'enrichit : les quadrupèdes roses ou blancs se répandent dans le champ fermé par la boucle et se plient aux inflexions des volutes; souvent un motif central, d'où se détachent les rameaux multicolores, est formé par une figurine humaine ou par un monstre (*fig.* 68)[2]. Aux extrémités des volutes viennent se fixer des fleurons lancéolés ou tréflés. Le coloris change de ton. Une gouache solide et fine a remplacé

1. Cf. un monogramme du célèbre *Codex Egberti Trevirensis*, de la Bibl. de Munich (vers 975) : Lamprecht, *Initial-Ornamentik des VIII bis XIII Jahrh.*, Leipzig, 1882, pl. 22 *a*; cf. les pl. 23 et 24.

2. Voir aussi les grandes initiales monogrammatiques du manuscrit du moine Léon (Mont-Cassin, HH 99), reproduites par Mgr Piscicelli (*Paleog. artist.*) en or et en couleurs : A (*pocalypsis Jhu* XPI), *Paleog. artist.*, pl. XLIV; C (*um*), pl. XIV. Une lettre A, tirée du Ms. HH 98, est gravée dans l'ouvrage de Tosti (*Storia di Monte-Cassino*, II, p. 314).

le lavis inconsistant; toutes les teintes froides et neutres ont disparu. Des volutes d'or se détachent sur un fond de pourpre; ou bien les rinceaux, chargés de fleurons vert émeraude et rouge rubis, entremêlés de monstres roses, s'enlèvent sur un fond d'or épais. Entre l'enlumineur et ses modèles semble s'être interposé un prisme où se jouaient les couleurs les plus opulentes. Si merveilleux est l'éclat de ces lettres monu-



Fig. 88. — Saint Benoît délivre un prisonnier. — Le saint ressuscite l'enfant d'un paysan. (Bibl. du Vatican, Vat. lat. 1202, f° 72.)

mentales qu'on les dirait incrustées de matières précieuses : ces miniatures sont comme de magnifiques émaux d'Orient[1]. En effet les plaquettes émaillées sur or, que Desiderius avait commandées à l'atelier impérial de Constantinople, ont contribué plus encore que les riches tentures et les icones peintes à révéler aux miniaturistes bénédictins une gamme de couleurs inconnues de leurs devanciers. Les mosaïstes, de leur côté, ont

1. Mgr Piscicelli, *Paleog. artist.*, p. 15.

pu fournir des matières colorantes, comme le carmin velouté, tirant sur le violet, qui, dans les plus belles enluminures de la fin du xi[e] siècle, supplante le vermillon tirant sur le jaune. L'influence directe des mosaïques exécutées sur le Mont-Cassin par les artistes grecs est manifeste dans une série de monogrammes qui décorent le manuscrit du Vatican. Ces monogrammes d'or, enchâssés dans un véritable cadre d'or, diffèrent de tous les modèles d'initiales connus au Mont-Cassin avant Desiderius; ils n'ont qu'un rapport lointain avec les rectangles fleuris comme des tapis d'Orient qui marquent, dans certains manuscrits grecs, les têtes de chapitre. Mais les fleurons et les rinceaux dont le cadre est comme guilloché sont exactement pareils aux gravures, remplies de mastic noirâtre, qui courent, sur des bandeaux de marbre, aux murs de l'église de Daphni. De loin en loin, le peintre a imité, au milieu de l'or, des plaques de marbre moucheté et des disques de vert antique ou de porphyre rouge, semblables aux tranches de colonnes romaines qui furent employées dans le pavement de la basilique bâtie par Desiderius (*fig.* 85).

Les artistes qui avaient su combiner si librement les traditions qui remontaient aux vieilles officines carolingiennes et les modèles brillants de nouveauté que leur apportaient les maîtres et les ouvrages d'art byzantins ne pouvaient montrer autant d'indépendance vis-à-vis des modèles grecs, quand ils abordèrent la figure humaine. Placés entre les essais incohérents de leurs prédécesseurs et un art maître de son iconographie, de ses formules de dessin et de sa technique, les peintres bénédictins s'appliquent à imiter aussi fidèlement que possible les chefs-d'œuvre nouveaux qui s'offrent à eux. A quel point, sous Desiderius, la miniature bénédictine fut byzantine, on s'en rendra compte en feuilletant les trois manuscrits déjà cités. Tous trois permettent de juger, comme dessinateur et comme peintre, un artiste du Mont-Cassin, qui nous a lui-même transmis son nom.

A la première page du recueil d'homélies marqué HH 99, le moine Léon s'est représenté à genoux devant saint Benoît, dont il s'apprête à baiser le pied gauche, comme le peintre de la chapelle du Volturne prosterné devant la Vierge. L'abbé Jean, qui a commandé le livre, s'avance, tenant le présent qu'il destine au saint, et précédé par Desiderius[1]. Au-dessus du groupe le personnage prosterné s'est nommé dans cette prière :

Hujus scriptorem libri pie, Christe, Leonem,
In libro vite dignanter, supplico, scrive.

Le dessin à la plume, qui n'a pas été recouvert de couleur[2], est du style byzantin le plus pur, et d'une extraordinaire liberté de main, tant pour l'indication des visages

1. Reproduit dans Montfaucon, *Diarium Italicum*, p. 322 (très inexactement); — Mabillon, *Annales Ord. S. Ben.*, 1703, I, p. 120; — *Bibl. Cas.*, II, 397; — *les Miniatures du Mont-Cassin*, pl. IX.

2. Une main très maladroite a commencé à filer sur deux des personnages quelques traits de bleu et de carmin.

que pour le jet des draperies. En l'an 1072, où il signait le frontispice[1], Léon s'était assimilé toute la science de dessinateur que possédaient les maîtres grecs venus en 1066.

Au feuillet suivant le même artiste a dessiné l'Annonciation et l'Ange qui apparaît à saint Joseph[2]. Les visages de l'Ange et de la Vierge sont gracieux et juvéniles; leurs attitudes et leurs draperies sont toutes byzantines, et l'on croirait voir l'œuvre d'un Grec, sans l'édicule qui forme le décor de la scène de l'Annonciation et dont les deux arcatures sont exactement décorées, comme les grandes initiales des feuillets suivants, avec des entrelacs



FIG. 89. — SAINT BENOÎT GUÉRIT UN POSSÉDÉ (*Vat. lat.* 1202, f° 48 v.).

et des quadrupèdes à corps de chiens (*fig.* 87). Au folio 154, une main plus molle a dessiné, toujours suivant l'iconographie byzantine, une Adoration des Mages : les trois rois portent la mitre et les saraballes des Persans[3].

On reconnaîtra la main de Léon dans un grand dessin qui tient tout un feuillet du recueil d'homélies HH 98. C'est une *Dormition de la Vierge* (f° 63), qui pourrait passer pour une copie de la mosaïque de même sujet et probablement de même date qui surmonte l'entrée de l'église de Daphni. Les têtes sont rondes et les corps souples, sans rien de cette maigreur et de cette raideur dont on a fait, par une si étrange erreur, la caractéristique de l'ancien art byzantin (*fig.* 86). Deux autres dessins, dans le même manuscrit[4], offrent

1. *Anno dominice incarnationis millesimo septuagesimo secundo, indictione decima* (f° 1 verso).
2. *Les Miniatures du Mont-Cassin*, pl. X.
3. *Les Miniatures du Mont-Cassin*, pl. XII ; groupe inférieur d'une *Ascension* inachevée, pl. XI.
4. Présentation de la Vierge au Temple (f° 3 v°) ; apparition de l'Ange à Joachim et Nativité de la Vierge ; en bas,

des draperies trop sommaires et des figures trop allongées pour qu'on puisse les attribuer au maître qui a dessiné *l'Annonciation* et *la Dormition de la Vierge*.

Il reste à savoir comment les artistes bénédictins ont colorié et modelé ces silhouettes harmonieuses dont ils avaient si rapidement appris à tracer les contours. Tout l'art des miniaturistes du Mont-Cassin, au temps de Desiderius, tient dans le magnifique manuscrit du Vatican consacré aux *Légendes de saint Benoît et de saint Maur*[1]. En comptant le frontispice où Desiderius s'est fait représenter devant saint Benoît, ce manuscrit ne renferme pas moins de 98 petites scènes, réparties sur 41 pages. Chaque scène est accompagnée d'un vers léonin qui lui sert de légende[2]. C'est une illustration complète des miracles de saint Benoît et de son premier disciple. Dans l'ensemble des miniatures on reconnaît sans peine deux mains différentes, dont l'une a exécuté toute la vie de saint Benoît, l'autre toute la vie de saint Maur. Dans cette dernière série, les nez sont plus longs et plus pointus, l'indication des plis plus confuse, et la couleur aqueuse laisse transparaître le trait de plume. Quant aux scènes de la vie de saint Benoît, elles sont incontestablement l'œuvre du moine Léon.

La gouache voile entièrement le dessin de ses tons vifs et nourris ; les plis des vêtements sont repris en blanc, les lumières marquées par des hachures parallèles ; les visages, d'un ton de chair très fin, sont ombrés en terre verte ; les traits et la tache légère des pommettes sont accentués en rose. L'artiste sait marquer avec tant de finesse l'âge de ses figurines que, d'une page à l'autre, on voit vieillir saint Benoît : il se montre d'abord adolescent imberbe, puis jeune homme à barbe légère, et ainsi de suite, jusqu'au jour où le patriarche à barbe blanche est mis au tombeau (*Pl.* VIII, 2). Il n'y a pas trop de maladresse, même dans le groupe des femmes, que saint Benoît scandalisé voit danser toutes nues (*Pl.* VIII, 1)[3].

l'enfant lavée par deux sages-femmes. On remarquera, à gauche de la Nativité, trois femmes qui apportent des corbeilles et des plats à l'accouchée : c'est une composition de Daphni (Cf. Millet, *le Monastère de Daphni*, p. 153, n. 4, pl. XVIII).

1. Léon d'Ostie écrit à propos de Desiderius : « Codicem quoque de vita sancti Benedicti, et Sancti Mauri et Sanctæ Scolasticæ describi studiosissime fecit. » (Migne, p. 800.) Je ne sais si le passage peut s'appliquer au manuscrit du Vatican, qui ne renferme pas une légende détaillée de sainte Scolastique.

2. Voici les légendes écrites sous les scènes représentées dans les figures ci-jointes :

F° 48 v°. Demone quem vacuat jubet ultra ne sacra tangat (*fig.* 89).
F° 36. Pane latet virus ; pater accipit et vidit intus.
Sume, procul jacies ; trepidat, capit, abicit ales.
Quod nude ludant pater aspicit et loca mutat.
Tecta ruunt, obit hic.
Hic nunciat, iste gemiscit (pl. VIII, 1).
F° 72. Respicit et celsum deicit solvitque renexum.
Redde michi natum. Pater orat, vivificatur (*fig.* 88).
F° 80. Scribit quid spernant, quid ament, ut ad ethera tendant.
Ulnas expandit, sinit ulnas, astraque scandit.
Terre terra datur. Chorus orat et illacrimatur.
Sic pater astra petit ; hi spectant ; angelus edit.
Hec subit huc excors ; manet, hic frenesisque fit exors.
Sit Benedictus erat ; sino plurima ; lingua quiescat (pl. VIII, 2).
F° 132 v°. Hic ruit ; est fractus. Venit almus, et integrat artus (*fig.* 90).

3. Deux autres pages de ce manuscrit, sur lesquelles sont représentées des scènes de la vie de saint Benoît, ont été reproduites en phototypie dans l'ouvrage du P. Beissel : *Vaticanische Miniaturen*, Fribourg-en-Brisgau, 1898, pl. VIII.





des [illegible] trop sommaires et des figures trop allongées pour qu'on puisse les attribuer au [illegible] qui a dessiné l'*Annonciation* et la *D[illegible] de la Vierge*.

Il reste à savoir comment les artistes bénédictins ont colorié et modelé ces silhouettes harmonieuses dont ils avaient si rapidement appris à tracer les contours. Tout l'art des miniaturistes du Mont-Cassin, au temps de Desiderius, tient dans le magnifique manuscrit du Vatican consacré aux *Légendes de saint Benoît et de saint Maur*[1]. En comptant le frontispice où Desiderius s'est fait représenter devant saint Benoît, ce manuscrit ne renferme pas moins de 98 petites scènes, réparties sur 41 pages. Chaque scène est accompagnée d'un vers léonin qui lui sert de légende[2]. C'est une illustration complète des miracles de saint Benoît et de son premier disciple. Dans l'ensemble des miniatures on reconnaît sans peine deux mains différentes, dont l'une a exécuté toute la vie de saint Benoît, l'autre toute la vie de saint Maur. Dans cette dernière série, les nez sont plus longs et plus pointus, l'indication des plis plus confuse, et la couleur aqueuse laisse transparaître le trait de plume. Quant aux scènes de la vie de saint Benoît, elles sont incontestablement l'œuvre du moine Léon.

La gouache voile entièrement le dessin de ses tons vifs et nourris ; les plis des vêtements sont repris en blanc, les lumières marquées par des hachures parallèles ; les visages, d'un ton de chair très fin, sont ombrés en terre verte ; les traits et la tache légère des pommettes sont accentués en rose. L'artiste sait marquer avec tant de finesse l'âge de ses figurines que, d'une page à l'autre, on voit vieillir saint Benoît : il se montre d'abord adolescent imberbe, puis jeune homme à barbe légère, et ainsi de suite, jusqu'au jour où le patriarche à barbe blanche est mis au tombeau (*Pl.* VIII, 2). Il n'y a pas trop de maladresse, même dans le groupe des femmes, que saint Benoît scandalisé voit danser toutes nues (*Pl.* VIII, 1)[3].

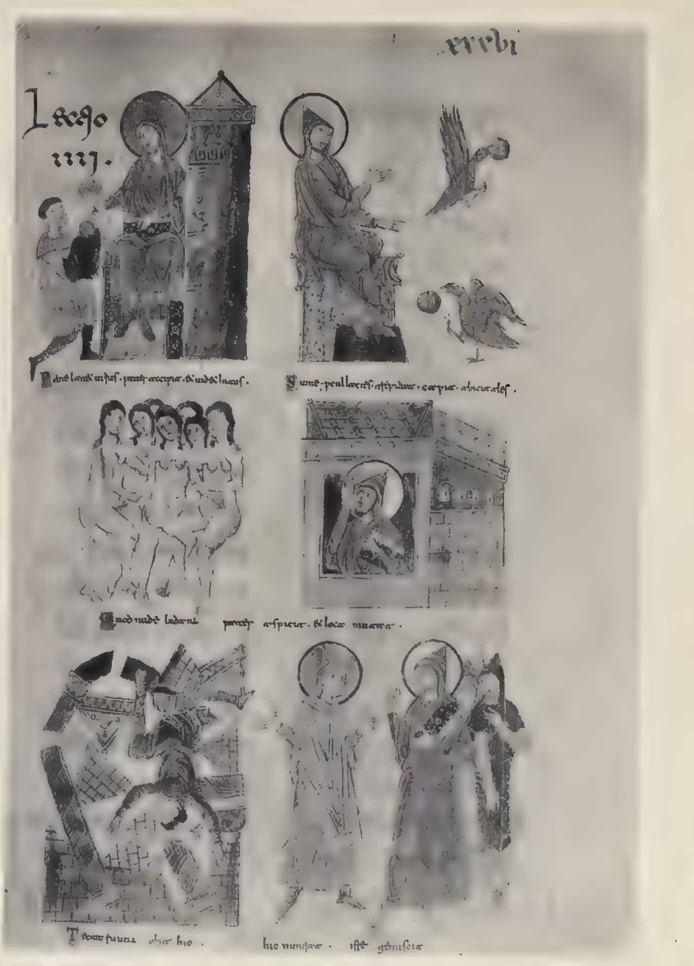
l'enfant lavé par deux sages-femmes [illegible], à gauche de la Nativité, trois femmes qui apportent des corbeilles et des plats [illegible] ; c'est une composition de [illegible]. Cf. Millet, *le Monastère de Daphni*, [illegible], pl. XVIII.

1. Léon d'Ostie [illegible] Desiderius [illegible] Sancti Benedicti [illegible] Sancti Mauri et Sanctæ Scolasticæ [illegible] du Vatican, qui [illegible] Scolastique.

2. [illegible]

[illegible]

3. [illegible] manuscrit, [illegible] Benoît, ont été [illegible] Fribourg-en-Brisgau, 1888, pl. VIII.



F° 36

F° 80

Phototypie Berthaud

SCÈNES DE LA LEGENDE DE SAINT BENOIT

Miniatures d'un manuscrit écrit et décoré au Mont Cassin par l'abbé Desiderius, vers 1070.

Bibl. du Vatican (*Vat. lat.* 1202)

Les attitudes qui, comme dans l'art antique et dans l'art byzantin, reparaissent identiques dans les scènes les plus variées, sont nobles et expressives. Partout, dans les types, dans les gestes, dans le travail du pinceau, on retrouve les modèles grecs.

Le style purement oriental de ces miniatures bénédictines doit étonner d'abord, si l'on réfléchit aux sujets qu'elles représentent. Les scènes qui animent le manuscrit du Vatican ne sont pas empruntées à l'iconographie des psautiers ou des évangéliaires : elles racontent la vie d'un saint latin. Le moine Léon et ses compagnons ont-ils été en peu de temps assez rompus aux formules byzantines pour les appliquer à une longue improvisation? Une si brusque émancipation serait un miracle, au sein d'une école monastique du XIe siècle. D'ailleurs Léon d'Ostie a laissé une indication qui explique l'énigme proposée par le manuscrit du Vatican. Desiderius avait fait exécuter à Constantinople un devant d'autel, sur lequel les miracles de saint Benoît étaient représentés en miniatures d'émail cloisonné : c'est dans la basilique même du Mont-Cassin que les peintres bénédictins ont pu s'inspirer d'une œuvre d'art byzantin, consacrée à la légende de leur saint patron, et placée devant son tombeau. Ainsi la vue des émaux cloisonnés exécutés à Constantinople pour le Mont-Cassin a contribué à enseigner aux artistes formés dans le monastère l'art de dessiner des scènes, comme celui de colorer des fleurons.



Fig. 90. — Saint Maur guérit le pied d'un homme tombé de cheval
Vat. lat. 1202, f° 132 v°).

Cependant il est certains détails que le peintre bénédictin a dû modifier, sinon inventer. On n'a pas retrouvé, dans les mosaïques ou les manuscrits byzantins du XIe siècle, une figure aussi énergique que celle du paysan, vêtu de la blouse et des braies du barbare antique, et comme lui chevelu et barbu, qui montre à saint Benoît le corps inanimé de son enfant (*fig.* 88)[1]; des contorsions aussi violentes que celles du possédé qui, un bras crispé, l'autre raidi, tord ses pieds et vomit un diablotin noir (*fig.* 89)[2]; des attitudes aussi vraies et aussi éloignées des conventions antiques que celle du prisonnier qui marche à côté d'un cavalier, le regard apeuré, les épaules rondes, comme replié sur soi-même (*fig.* 88); un mouvement aussi directement et aussi gauchement copié sur nature

1. Un pauvre hirsute, auquel saint Benoît fait l'aumône, est représenté au folio 63, avec le même costume et le même type. Le saint a trouvé miraculeusement dans sa main la piécette qu'il doit donner au pauvre. C'est ce qu'explique la légende laconique : « Non habet es, spondet, rogat, invenit, huic simul offert. »

2. Cette représentation d'une crise épileptique est bien plus saisissante qu'aucune de celles qui ont été représentées dans l'art byzantin, et que M. Jean Heitz, interne des hôpitaux, a étudiées dans un très curieux article : *les Démoniaques et les Malades dans l'art byzantin* (*Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, t. XIV).

que celui du cheval qui tourne la tête *de trois quarts* vers son maître blessé (*fig.* 89). Ce dernier exemple se présente dans la *Vie de saint Maur*, qui n'est pas l'œuvre du peintre Léon. Il prouve que, dans l'École du Mont-Cassin, des enlumineurs, même de second ordre, affranchis par la connaissance d'un art savant et complet, s'étaient essayés parfois à des recherches nouvelles, dont les maîtres étrangers leur avaient donné les moyens, mais non les modèles[1].

IV

L'école de miniaturistes formée au temps de Desiderius continua de travailler sous l'abbé Oderisius. La Bibliothèque Mazarine possède un élégant bréviaire du Mont-Cassin, décoré en 1098 ou 1099[2]. On y voit une série de dix scènes évangéliques[3], composées d'après les règles de l'iconographie byzantine. Le dessin rappelle les collaborateurs du moine Léon, mais l'enluminure est sommairement lavée en teintes malpropres, sans aucun empâtement de gouache (*fig.* 91). Les initiales riches de pourpre et d'or, les monogrammes ornés de disques imitant le marbre, sont des réductions délicatement ouvragées de la décoration du grand manuscrit de la Vaticane[4].

Aucun des manuscrits qui ont été enluminés au Mont-Cassin entre la mort de l'abbé Oderisius et la conquête angevine n'offre une seule figurine peinte. Si l'on recherche les manuscrits ornés, au XIIe siècle, dans les autres monastères bénédictins de l'Italie méridionale, on remarquera dans leur décoration d'étranges inégalités. L'enluminure d'initiales et la miniature, qui s'étaient épanouies de concert à la fin du XIe siècle, se séparent de nouveau à mesure que l'on avance dans le siècle suivant. Les peintures du *Regestum* de Sant' Angelo in Formis (au Mont-Cassin), qui représentent de monotones scènes de dona-

1. Au milieu des moines anonymes qui ont enluminé les manuscrits contemporains de Desiderius s'est dégagée pour nous la personnalité du moine Léon, qui sans doute fut le chef de l'École. Mais la virtuosité, au moins dans la décoration des grandes initiales, dut être répandue dans tout un groupe d'artistes, si l'on en juge par le nombre des manuscrits qui peuvent rivaliser, pour la richesse du décor, avec les trois chefs-d'œuvre que nous avons mis à part. On doit citer particulièrement, à la Bibliothèque du Mont-Cassin, le *Missel* dit de Desiderius (M 127 : au f° 160 v°, lettre T), la *Bible* dite de Desiderius (B 520), où de grandes lettres ornées commencent chacun des livres, depuis la Genèse jusqu'à Ruth, des volumes d'*Homélies* (GG 108, f° 4 v°; GG 116, frontispice; NN 339, f° 67, etc.); à la Bibl. nationale de Naples, deux charmants manuscrits contemporains de Desiderius : un *Bréviaire* (VII E 43; lettre B au f° 81 v°) et un *Martyrologe* (VIII C 4).

2. N° 364. Le registre annuel placé en tête du volume, après la liste des abbés, close par Desiderius, est continué jusqu'à l'année 1138, mais les indications historiques fort curieuses qui se lisent en face de chaque millésime s'arrêtent à l'année 1098. Cf. P. BATIFFOL, *Note sur un bréviaire cassinésien du XIe siècle* (*Mélanges Julien Havet*, 1895, p. 208 et 209).

3. La Présentation au Temple (f° 19); la Cène (23 v°, table carrée); le Lavement des pieds et le Baiser de Judas (24); la Crucifixion (25) : au pied de la croix, petit personnage en costume barbare et bonnet phrygien; les trois Saintes Femmes au Tombeau (25 v°) : l'ange assis sur la pierre leur montre le suaire plié et noué; la Descente aux Limbes (*Ibid.*) : derrière le Christ, David couronné et Moïse; « Noli me tangere » (28 v°) : le Christ bénit et tient un volume; l'Ascension (29); la Pentecôte (29 v°).

4. Voir la planche jointe à l'article cité de BATIFFOL. Il existe, à la Vaticane même, un célèbre manuscrit de chroniques (*Vat. lat.* 4928), dont les pages, hautes de 25 centimètres à peine, sont ornées d'initiales toutes pareilles à celles du petit bréviaire de Paris.

tions, ont été exécutées entre 1137 et 1166 : les couleurs et le travail des draperies, rehaussées de blanc sur un fond de gouache épaisse, n'ont pas changé depuis Desiderius; mais les visages sont durs et marqués aux joues de taches brutales. Les proportions des personnages, montés sur d'interminables jambes, se sont ridiculement allongées (*fig.* 92)[1].

Le monastère du Volturne n'est représenté dans l'histoire de la miniature que par la Chronique, enluminée en 1108 (Bibl. Barberini, n° 3577)[2]. Au folio 13, le copiste s'est représenté à genoux devant le pape Pascal II, à côté d'une grande lettre A, aussi riche d'entrelacs et de monstres que les plus belles initiales du temps de Desiderius. Les premières miniatures du livre racontent la légende des trois frères qui fondèrent le monastère. Après ces peintures, où l'on ne trouve plus trace de la vie que le moine Léon avait prêtée aux scènes de la légende de saint Benoît, c'est une suite interminable d'empereurs, de princes, de ducs, remettant aux mains des moines les concessions de terres, d'églises ou de serfs dont ils les ont enrichis.



Fig. 91. — Les saintes femmes au tombeau. La descente aux limbes. — Bréviaire du Mont-Cassin écrit vers 1099 (Paris, Bibl. Mazarine).

Le plus extraordinaire mélange de science byzantine et de barbarie indigène se montre dans le célèbre manuscrit de la chronique de Sainte-Sophie de Bénévent (*Vat. lat.* 4939), qui a été écrit vers 1120[3]. Quelques peintures sont dessinées et modelées avec toute la finesse du moine Léon : un roi qui donne des ordres à un maçon monté sur une échelle et travaillant, la truelle en main, à un édifice surmonté d'une coupole rose (f° 28 v°); un roi sur un char à deux chevaux, qui

1. *Les Miniatures du Mont-Cassin*, pl. XIII-XVI.
2. Cf. S. d'Agincourt, *Peinture*, pl. LXIX ; *Explic. des Planches*, p. 81-82.
3. L'obituaire placé en tête du manuscrit va jusqu'à l'année 1137 : mais les derniers millésimes, après 1119, ont été ajoutés d'une écriture plus menue. L'acte reproduit au folio 152, où se trouve la dernière miniature, porte la date de 1118. Les derniers feuillets, qui n'ont pour décoration que des initiales dans le goût des miniaturistes de Desiderius, contiennent des documents datés de 1130 et 1139.

tend un diplôme à un abbé (f° 126)[1]; des groupes de prélats et de moines (f° 151). Mais, à côté des gouaches savantes, on rencontre, parfois sur le même feuillet, des fantoches, princes, prélats ou abbés, dessinés à la plume et barbouillés de vermillon. Plusieurs moines ont travaillé côte à côte à ce manuscrit, entre lesquels il y avait toute la distance qui pouvait séparer un excellent artiste de Byzance du pauvre enlumineur des *Lois lombardes*.

Après cette série d'œuvres incohérentes, on ne trouve plus dans les manuscrits provenant des grands monastères bénédictins de l'Italie méridionale aucune figurine qui rappelle, soit les essais grossiers de la première moitié du XIe siècle, soit les chefs-d'œuvre contemporains de Desiderius. A la fin d'un manuscrit de la Cava, achevé en 1227, le copiste s'est représenté à genoux devant un évêque, sous la figure bizarre de deux moines superposés, l'un jeune, l'autre tout grisonnant : il voulait exprimer ainsi que son travail de scribe lui avait coûté plusieurs années de sa vie. Les couleurs de ce tableautin soigné sont dures et plates; elles semblent, comme le dessin très accentué, trahir une influence germanique ou française[2]. C'est aussi aux miniatures du Nord que font penser les nombreux dessins qui illustrent le *Chronicon Casauriense*, copié dans les Abruzzes vers la fin du XIIe siècle, et conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris (*Ms. lat.* 5411)[3] : l'écriture même du manuscrit n'est plus la « lombarde » des manuscrits de l'Italie méridionale, mais la « caroline » menue des manuscrits septentrionaux.



FIG. 92. — JORDAN, PRINCE DE CAPOUE, FAIT UNE DONATION A DESIDERIUS, ABBÉ DU MONT-CASSIN (*Regestum* DE SANT' ANGELO IN FORMIS, VERS 1150; BIBL. DU MONT-CASSIN).

Dans le cours du XIIe siècle, les moines du Mont-Cassin s'étaient mis, de leur côté, à copier des manuscrits en minuscule « latine », ornés d'initiales toutes couvertes de feuilles d'acanthe rouges ou bleues. Mais, comme l'a remarqué justement Mgr Piscicelli, ces manuscrits sont, pour la plupart, d'exécution hâtive; ils ne portent ni nom d'abbé, ni nom de copiste; presque tous reproduisent des ouvrages historiques ou juridiques[4], et non des livres d'Eglise. L'écriture liturgique resta pour les Bénédictins de l'Italie méridio-

1. D'Agincourt donne un bon calque de cette miniature, et des réductions très inexactes des autres (*Peinture*, pl. LXVIII, (nos 8-103).

2. SILVESTRE, *Paléographie universelle*, t. III.

3. CALORE, *Archivio Storico dell' Arte*, IV, 1891, p. 12-13; G. PANSA, *Il* Chronicon Casauriense ; Lanciano, 1893, p. 13-15.

4. *Paleografia artistica; scritture latine*, p. 2.

nale, jusqu'à la fin du xiii[e] siècle [1], cette écriture « lombarde » qu'ils n'avaient cessé d'employer et de perfectionner depuis le x[e] siècle; de même le système d'initiales ornées, qui se trouvait constitué au temps d'Oderisius, se conserva au Mont-Cassin. Les modèles laissés par Léon et ses collaborateurs se modifièrent très lentement. Au début du xii[e] siècle, on rechercha tout d'abord une richesse excessive : l'or des volutes intérieures déborda sur les jambages des lettres et l'éclat uniforme du métal remplaça la variété magnifique des couleurs [2]. L'enchevêtrement des rinceaux et des monstres devint inextricable. Au xiii[e] siècle des contours sombres emprisonnèrent chaque détail, et les grandes initiales se couvrirent de sévères entrelacs noir et or, sur lesquels des rondes de monstres firent des taches blafardes [3]. Ainsi l'ornement caractéristique de l'École du Mont-Cassin éteignit ses couleurs et durcit ses contours, comme si peu à peu la vieillesse l'avait envahi. Mais, côte à côte avec l'écriture lombarde, il survécut jusqu'à la conquête angevine.

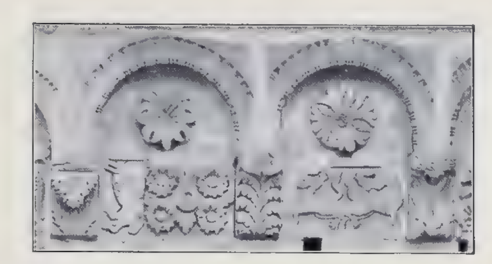


Fig. 93. — Corniche sculptée de l'église de San Pellino (Abruzzes).

Les initiales enluminées sur le parchemin des beaux manuscrits ont représenté, dans l'art bénédictin de l'Italie méridionale, l'élément le plus fécond, comme le plus vivant et le plus durable. Enrichies par l'imitation des arts qui s'exerçaient sur les matériaux polychromes et les matières précieuses, ces décorations gouachées sur parchemin transmirent à leur tour des motifs aux sculpteurs.

Les fleurons byzantins gravés sur les montants et l'archivolte du portail de San Liberatore au mont Majella ne sont pas plus une imitation directe de la *sculpture* byzantine que les entrelacs qui couvraient le portail latéral de l'ancienne basilique du Mont-Cassin [4] n'étaient une copie immédiate d'une sculpture « barbare ». Les entrelacs reproduisaient ceux qui, dans les manuscrits, avaient rempli les compartiments des lettres monumentales; de même, les fleurons guillochés sur l'encadrement de marbre du portail de San Liberatore étaient une imitation des ornements qui encadrent les monogrammes d'or peints sur quelques livres du Mont-Cassin par le moine Léon et ses collaborateurs. En veut-on la preuve? A côté du motif oriental apparaît un motif septen-

1. Mabillon, *Iter italicum*, 1687, p. 118 ; — Guillaume, *Hist. de la Cava*, p. 180.

2. Parmi les nombreux manuscrits bénédictins de l'Italie méridionale exécutés dans le cours du xii[e] siècle, l'un des plus remarquables par ses initiales est un manuscrit de la *Règle* (*Vat. lat.* 5949), vers la fin duquel le copiste, un moine du nom de *Sipontinus*, originaire sans doute de l'Apulie, a peint grossièrement son portrait, à côté d'une curieuse dédicace en vers (Cf. d'Agincourt, *Peinture*, pl. LXVIII, 7).

3. *Paleog. artist.: longob. cassinese*, pl. XXVI. Au xii[e] siècle, les enlumineurs prirent l'habitude d'enfermer les petites initiales, composées d'un simple ruban doré, dans un cadre rectangulaire rempli de couleur claire.

4. Gattola, *Hist. Abb. Casin.*, I, pl. I (angle supérieur de gauche).

trional, qui est l'élément typique entre tous dans le décor des grandes initiales bénédictines : parmi les rinceaux grêles qui couvrent le linteau du portail de San Liberatore s'entrelacent et se tordent des monstres à museau de chien (*fig.* 73). Les mêmes monstres ont été sculptés, non plus en marbre, mais en pierre, sur la corniche d'une autre église des Abruzzes, San Pellino, l'ancienne cathédrale du diocèse de Valva (*fig.* 93)[1]. L'influence de l'enluminure s'est étendue à l'art rustique de la sculpture sur bois. Mgr Piscicelli a retrouvé, dans une grange voisine du monastère du Volturne, un panneau de boiserie du XIIe siècle, provenant des stalles de l'église bénédictine[2]. C'est un énorme monogramme de manuscrit, taillé en plein chêne, avec ses rinceaux et ses monstres (*fig.* 94).

Les combinaisons décoratives qu'ont imaginées les enlumineurs du Mont-Cassin méritaient, par leur souplesse et leur richesse, d'être réalisées au moyen des techniques les plus variés. Après un long oubli, ces arabesques ingénieuses pourront, lorsqu'elles seront mieux connues, inspirer quelque jour les décorateurs de l'avenir[3].

1. Deux fragments de cette corniche représentant, comme la figure ci-jointe, des animaux fantastiques imités des miniatures bénédictines, sont gravés dans l'*Atlas* de SCHULZ, pl. LVIII, n°s 12 et 13.

2. Ce panneau a été transporté dans la bibliothèque du Mont-Cassin. Il mesure 71 centimètres de haut et 53 de large. Des stalles en bois sculpté et peint furent disposées, au temps de Desiderius, dans le chœur de la grande basilique du Mont-Cassin (LÉON D'OSTIE, MIGNE, col. 756).

3. Mgr Piscicelli avait compris, avec son goût raffiné, le parti que la décoration moderne pourrait tirer des modèles perdus entre les feuillets des manuscrits du Mont-Cassin. En publiant la *Paleografia artistica di Monte Cassino*, il comptait faire œuvre utile aux industries d'art italiennes. Il alla même plus loin : en 1884, le savant bénédictin envoya à l'exposition de Turin un album qui donnait des exemples d'applications des vieilles enluminures du Mont-Cassin à la décoration des étoffes, aux dessins de broderies et de dentelles, etc. Ce remarquable album, acheté par le Conseil général de la province de Caserta, est resté inédit.



FIG. 94. — BOISERIE DU XIIe SIÈCLE PROVENANT DE L'ÉGLISE BÉNÉDICTINE DE SAINT-VINCENT AU VOLTURNE (BIBLIOTHÈQUE DU MONT-CASSIN).

CHAPITRE V

LES MINIATURES DES ROULEAUX LITURGIQUES
L'ILLUSTRATION DE LA PROSE « EXULTET »

Les rouleaux enluminés dans l'Italie méridionale; le recueil de la Bibliothèque Casanatense.

I. — Le *Pontifical* de Landolf, archevêque de Bénévent (957-984). — Le rouleau pour la bénédiction des fonts conservé dans la Bibliothèque Casanatense; ses miniatures du xe siècle. — Le *Bénédictionnaire* de la cathédrale de Bari; images de style byzantin; monogramme bénédictin; l'illustration disposée au rebours du texte.

II. — La prose *Exultet* et les rouleaux destinés à la bénédiction du cierge pascal. Pourquoi les images y sont disposées au rebours du texte. — Les seize rouleaux ou fragments de rouleaux d'*Exultet* provenant de l'Italie méridionale. — L'*Exultet* de la cathédrale de Bari. Texte différent de la vulgate. La marche parallèle de la prose et de l'illustration. Les deux *basileis* représentés à la fin de la prière; les personnages historiques nommés dans les rubriques. Le rouleau daté des premières années du xie siècle par les portraits de Basile II et de Constantin. Le coloris et le style du dessin. L'*Exultet* de Bari et le *Ménologe* de Basile II. Miniatures byzantines et initiales bénédictines; rencontre de deux civilisations dans la capitale de l'Apulie. Comment l'*Exultet* de Bari a servi de modèle au *Bénédictionnaire* conservé dans les mêmes archives. — Le texte de l'*Exultet* de Bari reproduit sur le rouleau de Mirabella Eclano. — L'*Exultet* de Bénévent conservé à la Vaticane; sa date : 1038-1059. Richesse de l'iconographie. Allégories de la Terre et de l'Église. Caractère latin du dessin. L'illustration du rouleau de Bénévent a été composée pour le texte de Bari. — Les illustrations composées pour le texte ordinaire de la prose. — *Exultet* de Capoue. Les trois *Exultet* de Gaëte : barbarie de leurs images. — Les *Exultet* du Mont-Cassin. Deux chefs-d'œuvre contemporains de Desiderius : le fragment de la Bibliothèque Vaticane et le rouleau du British Museum. Les motifs empruntés aux cycles antérieurs; deux motifs nouveaux. L'*Exultet* de la Bibliothèque Barberini, complété par un fragment autrefois conservé dans l'abbaye de Sanct-Blasien, est une copie de l'*Exultet* du British Museum exécutée à la fin du xiie siècle. — L'*Exultet* de Fondi, daté de 1115 environ, à la Bibliothèque Nationale de Paris : imitation des rouleaux du Mont-Cassin; scènes nouvelles; style du dessin. — L'*Exultet* de Sorrente, enluminé vers 1110 (Bibl. du Mont-Cassin) : pauvreté de dessin et de composition. Le calque d'un *Exultet* perdu, à la Bibliothèque Nationale de Naples. — Les deux rouleaux d'*Exultet* de la Bibliothèque Casanatense et de la cathédrale de Salerne. Imitation des rouleaux du Mont-Cassin et du rouleau archaïque de Bénévent. Le portrait de l'empereur Frédéric II sur l'*Exultet* de Salerne.

III. — Intérêt historique des images qui se succèdent sur les rouleaux d'*Exultet*. Leur importance pour la connaissance de l'art bénédictin. — Le *style*. Deux époques du style byzantin représentées par les rouleaux de Bari et du British Museum. La barbarie du xie siècle; les souvenirs de l'art du ixe siècle. Décadence de la miniature bénédictine pendant le xiie siècle; vers la fin de ce siècle, retour inattendu aux modèles contemporains de Desiderius. — L'*iconographie* barbare, byzantine ou latine. — Les transformations de la scène de l' Ἀνάστασις, depuis le rouleau de Bari jusqu'au temps de Desiderius. — Les allégories carolingiennes : la *Terre* et l'*Église*. — Origine de l'iconographie des *Exultet* : position du problème. Les rouleaux de la cathédrale de Pise ne peuvent le résoudre. — L'iconographie des *Exultet* s'est formée, dans l'Italie méridionale, sur le modèle de l'illustration des sacramentaires latins. — Le rôle de l'École du Mont-Cassin précisé par l'histoire des *Exultet* : style byzantin et motifs « carolingiens ».

Les volumes manuscrits qui viennent d'être passés en revue ne contiennent pas toute l'histoire de la miniature dans l'Italie du Sud entre le xe et le xive siècle. A Rome, la Bibliothèque Casanatense conserve une série de feuillets couverts de figurines peintes, qui proviennent de l'Italie méridionale. Ce sont les morceaux de trois rouleaux de par-

chemin, découpés à la fin du XVIII[e] siècle, et réunis dans une reliure[1]. Chacun de ces rouleaux contient des prières différentes pour l'ordination, pour la bénédiction des fonts et pour la bénédiction du cierge pascal. Des rouleaux du même genre, et non moins richement ornés, ont été en usage dans toutes les provinces du Sud, Abruzzes et Calabres exceptées. Plusieurs ont été signalés dans les bibliothèques de Rome et de l'étranger; une série nouvelle a été récemment tirée des armoires de sacristies et mise en lumière. Tous indistinctement, quelles que soient leur provenance et leur date, sont écrits en « lombarde », comme les manuscrits des abbayes de Capoue, de Bénévent et du Mont-Cassin.

Pour la classification de ces rouleaux enluminés, un premier élément est fourni par les prières mêmes qu'on lit sur les rouleaux.

I

Le *Pontifical* de la Bibliothèque Casanatense est le seul rouleau enluminé dans l'Italie méridionale qui contienne les prières pour la collation des ordres. Il a appartenu à un prélat du nom de Landolf[2], qui est représenté dans les miniatures avec le *pallium*, et qui, suivant toute vraisemblance, était un archevêque de Bénévent. On peut hésiter entre Landolf I[er], qui siégea de 957 à 984, et Landolf II, qui fut consacré en 1108. Mais le caractère des miniatures, d'accord avec celui de l'écriture, qui est large et ronde[3], empêche d'attribuer au XII[e] siècle l'exécution du rouleau. Les proportions des personnages sont courtes; les visages sont arrondis, le nez court et pincé, le menton exagéré. La draperie est à peine rehaussée de quelques teintes violacées ou verdâtres[4]. Les initiales, coloriées en brun, violet, vert, vermillon et or, et faites d'un ruban tordu et noué, dont parfois les extrémités sont terminées par des têtes de griffon, sont bénédictines, comme l'écriture; dans les miniatures, les visages ont ce type prognathe que nous avons remarqué dans la fresque la plus récente de la chapelle Saint-Laurent aux sources du Volturne[5]. Le rouleau peut être, comme cette fresque, attribué au X[e] siècle. Les onze images, dont chacune représente une cérémonie des diverses ordinations, sont trop monotones, et les attitudes trop insignifiantes pour mériter une description détaillée[6].

Un rouleau richement illustré, qui contient la prière du Samedi-Saint pour la *Bénédiction des fonts*, fait suite au *Pontifical*, dans le recueil manuscrit de la Casanatense. Les douze miniatures du rouleau mettent en scène, d'une part, un prélat suivi de ses acolytes et escorté d'une foule d'hommes, de femmes et d'enfants; d'autre part, une série de personnages des

1. Ms. n° 724 (B, I, 13). Sur l'histoire du recueil voir : E. Langlois, *le Rouleau d'Exultet de la Bibliothèque Casanatense Mélanges de l'École de Rome*, VI, 1886, p. 467-468.
2. *Landolfi episcopi sum*, en capitales d'or, au bas du rouleau.
3. Langlois, art. cité, p. 471.
4. Les nimbes, les orfrois et les étoles sont dorés.
5. Voir plus haut, p. 110.
6. Le *Pontifical* de Landolf est d'ailleurs intégralement reproduit par Seroux d'Agincourt, *Peinture*, pl. XXXVII-XXXVIII.



chemin, découpés à la fin du XVIIIe siècle, et réunis dans une reliure[1]. Chacun de ces rouleaux contient des prières différentes pour l'ordination, pour la bénédiction des fonts et pour la bénédiction du cierge pascal. Des rouleaux du même genre, et non moins richement ornés, ont été en usage dans toutes les provinces du Sud, Abruzzes et Calabres exceptées. Plusieurs ont été signalés dans les bibliothèques de Rome et de l'étranger ; une série nouvelle a été récemment tirée des armoires de sacristies et mise en lumière. Tous indistinctement, quelles que soient leur provenance et leur date, sont écrits en « lombarde », comme les manuscrits des abbayes de Capoue, de Bénévent et du Mont-Cassin.

Pour la classification de ces rouleaux enluminés, un premier élément est fourni par les prières mêmes qu'on lit sur les rouleaux.

I

Le *Pontifical* de la Bibliothèque Casanatense est le seul rouleau enluminé dans l'Italie méridionale qui contienne les prières pour la collation des ordres. Il a appartenu à un prélat du nom de Landolf[2], qui est représenté dans les miniatures avec le *pallium*, et qui, suivant toute vraisemblance, était un archevêque de Bénévent. On peut hésiter entre Landolf Ier, qui siégea de 957 à 984, et Landolf II, qui fut consacré en 1108. Mais le caractère des miniatures, d'accord avec celui de l'écriture, qui est large et ronde[3], empêche d'attribuer au XIIe siècle l'exécution du rouleau. Les proportions des personnages sont courtes; les visages sont arrondis, le nez court et pincé, le menton exagéré. La draperie est à peine rehaussée de quelques teintes violacées ou verdâtres[4]. Les initiales, coloriées en brun, violet, vert, vermillon et or, et faites d'un ruban tordu et noué, dont parfois les extrémités sont terminées par des têtes de griffon, sont bénédictines, comme l'écriture; dans les miniatures, les visages ont ce type prognathe que nous avons remarqué dans la fresque la plus récente de la chapelle Saint-Laurent aux sources du Volturne[5]. Le rouleau peut être, comme cette fresque, attribué au Xe siècle. Les onze images, dont chacune représente une cérémonie des diverses ordinations, sont trop monotones, et les attitudes trop insignifiantes pour mériter une description détaillée[6].

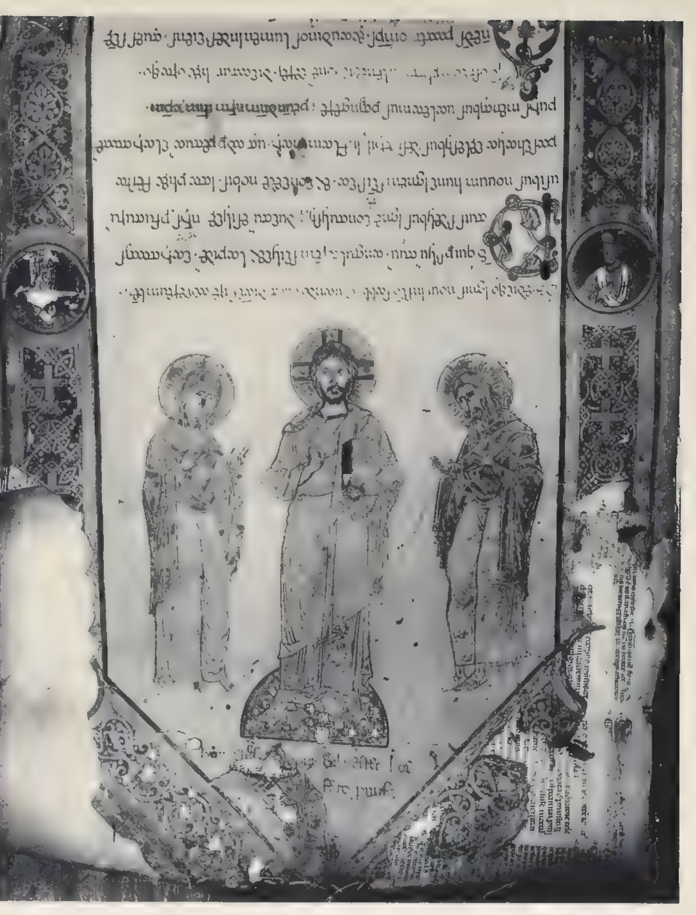
Un rouleau richement illustré, qui contient la prière du Samedi-Saint pour la *Bénédiction des fonts*, fait suite au *Pontifical*, dans le recueil manuscrit de la Casanatense. Les douze miniatures du rouleau mettent en scène, d'une part, un prélat suivi de ses acolytes et escorté d'une foule d'hommes, de femmes et d'enfants ; d'autre part, une série de personnages des

1. Ms. nº 724 (B. I. 13). Sur l'histoire du recueil voir : E. Langlois, *le Rouleau d'Exultet de la Bibliothèque Casanatense* (*Mélanges de l'École de Rome*, VI, 1886, p. 467-468).
2. *Landolfus episcopus sum*, en capitales d'or, au bas du rouleau.
3. Langlois, art. cité, p. 471.
4. Les nimbes, les orfrois et les étoles sont dorés.
5. Voir plus haut, p. 110.
6. Le *Pontifical* de la Casanatense est intégralement reproduit par Seroux d'Agincourt, *Peinture*, pl. XXXVII-XXXVIII.



Fontemoing, Éditeur

1 Le Christ, assis sur son trône, dans la lettre V, initiale du mot *Ve*
Au-dessous, l'évêque bénissant les fonts, sur lesquels descend la Colombe de l'Esprit Divin



Phototypie Berthaud

2 Le Christ entre la Mère de Dieu et le Précurseur (Δεῆσις)
Au-dessous le donateur, le primicier Sylvestre.

BÉNÉDICTIONNAIRE DE LA CATHÉDRALE DE BARI, XIe SIÈCLE

deux Testaments. Les images illustrent la prière liturgique verset par verset. Successivement on voit passer le Christ dans une auréole ronde portée par quatre anges[1]; le prélat qui, tenant à la main un rouleau pareil à celui que nous avons sous les yeux, bénit l'eau des fonts; un grand monogramme qui figure le mot *Vere*, un V barré d'une croix[2] sur laquelle se détache un Christ de majesté dans une auréole[3]; la colombe divine volant sur les eaux[4]; trois anges entraînant des diables[5]; les quatre fleuves du Paradis[6]; Moïse touchant de son bâton les eaux amères et frappant le rocher[7]; le miracle de Cana[8]; le baptême du Christ[9]; la Crucifixion, avec les deux bourreaux tenant la lance et l'éponge[10]; Jésus apparaissant aux apôtres qui baptisent les gentils[11]; le prélat qui, tenant toujours le rouleau déployé, plonge la base du cierge pascal dans l'eau des fonts[12]; le prélat soufflant sur les fonts[13], en présence d'une foule d'hommes dont les trois premiers présentent des enfants nus[14]; enfin le prélat qui prend dans ses mains un des enfants, tandis qu'un prêtre, derrière lui, en baptise un autre[15]. Le type des figures rappelle de fort près le *Pontifical* de Landolf et la *Règle* écrite pour l'abbé Jean. Dans la scène du miracle de Cana, l'épousée porte la même tiare que la Vierge dans les fresques du IXe siècle que nous avons étudiées aux sources du Volturne. Le Bénédictionnaire de la Casanatense ne doit pas être postérieur au Xe siècle.

Le second des deux Bénédictionnaires de l'Italie méridionale aujourd'hui connus appartient à la cathédrale de Bari[16]. Il diffère profondément, par sa décoration, du rouleau de la Casanatense. Au commencement de la prière, le donateur, un chanoine appelé Sylvestre, est représenté à genoux, le rouleau à la main, aux pieds du Christ, accompagné de la Vierge et de saint Jean-Baptiste. On lit, des deux côtés de la figure agenouillée, la dédicace : *Primicerus opus Silvester hoc fero pronus* (*Pl.* IX, 2). A la fin de l'*Oremus*, un groupe fort animé de prêtres et de femmes tenant des enfants nus entoure les fonts, que l'archevêque bénit, tandis qu'un diacre y plonge la base du cierge allumé. Une main divine envoie sur l'eau sainte la bénédiction qui semble descendre sous la forme de la colombe du Saint-Esprit. Immédia-

1. *Omnipotens sempiterne Deus... Per Dominum nostrum Jesum Christum...*
2. *Vere dignum et justum est...*
3. *Domine sancte pater omnipotens...*
4. *Deus cujus spiritus super aquas inter ipsa mundi primordia ferebatur...*
5. *Omnis immundus spiritus abscedat...*
6. Légende : EVPHRATES, GEON... au-dessus : MARE : *Qui te, [creatura aquæ], de fonte paradisi manare, et in quatuor fluminibus totam terram rigare præcepit...* Reprod. par D'AGINCOURT : *Peinture*, pl. XXXIX, n° 3.
7. *Qui te in deserto amaram suavitate indita fecit esse potabilem, et sitienti populo de petra produxit...*
8. *Qui te in Chana Galileæ signo admirabili sua potentia convertit in vinum...*
9. *Qui... a Johanne in Jordane in te baptizatus est...*
10. *Qui te una cum sanguine de sanguine suo produxit...*
11. *Et discipulis suis jussit ut credentes in te baptizarent...* (D'AGINCOURT, *Peinture*, pl. XXXIX, n° 1.)
12. *Hic mitte cereum in fontem...*
13. *...Et insuffla in aquam tribus vicibus...*
14. *Ut omnis homo hoc sacramentum regenerationis ingressus in veræ innocentiæ novam infantiam renascatur...*
15. *Tunc ipse pontifex suis manibus baptizet tres infantes. Deinde baptizent presbyteri...*
16. Le texte de la prière a été publié, avec une excellente description, par M. NITTI DI VITO (*Codice diplomatico barese*, 1897, I, p. 208-215).

tement au-dessus, un Christ assis sur son trône et bénissant se montre dans une sorte d'oméga (*Pl.* IX, 1). Tout le long du parchemin court une double bordure, ornée de rosaces et d'entrelacs interrompus à intervalles réguliers par vingt-quatre médaillons renfermant chacun un buste d'évêque. Les couleurs sont éclatantes et transparentes; le vermillon et un jaune brillant sont employés à profusion. Quant au dessin, très ferme et très fin, il est du style byzantin le plus savant : le groupe initial est une Δέησις et le Christ bénissant un Pantocrator, qu'on dirait copiés d'après quelque ancienne fresque d'une grotte basilienne d'Apulie. Cependant la lettre monumentale qui sert de cadre à ce Christ est une initiale du Mont-Cassin, qui rappellerait à s'y méprendre les monogrammes dessinés par Grimoald, si quatre des têtes de serpents qui s'entrelacent à la boucle supérieure n'étaient remplacées par des bustes d'anges.

Le Bénédictionnaire de Bari présente une particularité qu'on ne remarque point dans les deux rouleaux similaires de la *Casanatense ;* les figures sont tournées en sens inverse du texte : pour lire le début de la prière, il faut voir les trois personnages de la Δεῆσις les pieds en l'air. Dès lors on n'a point de peine à reconnaître la lettre singulière dans laquelle se montre le Christ de Majesté : en renversant cet Ω, on aura un V, initiale du *Vere dignum.* Ni le style de ce chef-d'œuvre d'enluminure mi-bénédictine, mi-byzantine, ni l'interversion du texte et des figures peintes ne pourront se comprendre, si l'on se borne à comparer le Bénédictionnaire de Bari avec celui de la Casanatense. Tout deviendra clair, si l'on rapproche ce curieux rouleau de ceux qui contiennent la prose de l'*Exultet,* et en particulier d'un rouleau conservé, avec le Bénédictionnaire, dans la cathédrale de Bari.

II

Dans les cérémonies du Samedi Saint, la bénédiction des fonts est précédée par celle du cierge pascal. Pendant cette dernière cérémonie, le diacre, monté sur l'ambon, lit une prose ancienne, étrange et magnifique, dont la composition est attribuée à saint Augustin. Le premier mot, *Exultet,* donne le ton de l'hymne d'allégresse qui célèbre la victoire remportée par le Christ sur la Mort et sur la Nuit. Dans ces strophes en prose passent, comme une vision triomphale, les scènes les plus saisissantes de la Bible et de l'Évangile. La fanfare des invocations lyriques s'arrête brusquement ; une musique pastorale lui succède : un long et bizarre éloge des abeilles qui ont fourni la matière du cierge monumental, et dont la génération mystérieuse et pure symbolise la chaste fécondité de la Vierge-Mère [1]. Cet épisode d'Aristée, qui intervient dans l'hymne pascal, avait scandalisé saint Jérôme, au temps duquel existait déjà l'un des textes que nous possédons. « On nous fait entendre, écrit-il au diacre

1. Mgr Duchesne, *Origines du Culte chrétien*, 1889, p. 242-243.

Præsidius, toutes les *Géorgiques* de Virgile » : « Virgilii totus *Georgicarum* liber profertur in medium [1]. » Pourtant la pastorale scolastique se maintint, pendant le moyen âge, dans les copies de la prose *Exultet*.

La prière solennelle pour la bénédiction du cierge pascal prit dans l'Italie méridionale une importance extraordinaire : elle fut isolée des autres prières du sacramentaire et écrite sur un long rouleau de parchemin, enrichi de miniatures. Comme la prose de l'*Exultet* était psalmodiée du haut de l'ambon, les enlumineurs prirent soin de disposer leurs figures au rebours du texte. Tandis que le diacre déroulait les longues bandes de parchemin, en lisant les périodes retentissantes, suivant le rythme des neumes inscrits au-dessus des caractères « lombards », le peuple regardait les images qui descendaient vers lui, comme une traduction bariolée des paroles latines.

J'ai pu examiner jusqu'à seize rouleaux d'*Exultet* ou fragments de rouleaux, écrits et enluminés dans l'Italie méridionale [2]. Leur largeur varie de 20 à 50 centimètres; leur longueur atteint 5 mètres et davantage. Ces rouleaux diffèrent les uns des autres par le style des images, par leur choix, par leur nombre et quelquefois par le texte même qui est illustré. On jugera de cette diversité en parcourant le double tableau synoptique joint au présent ouvrage et qui donne l'*Iconographie comparée des rouleaux de l'*Exultet.

Un magnifique rouleau conservé à la cathédrale de Bari, avec le *Bénédictionnaire* ci-dessus décrit, ouvre la série des *Exultet* (*Icon. comp.*, n° 1). Le texte latin, écrit en « lombarde » ronde et nette, diffère entièrement, dans toute la seconde partie, de la vulgate copiée sur la plupart des autres rouleaux, et qui est encore en usage dans les églises [3]. Ce texte est encadré entre deux bandes ornées de fleurons byzantins et de médaillons représentant des saints, dont trente-huit ont leurs noms écrits dans les marges en langue *grecque* et en lettres capitales. Les miniatures sont au nombre de douze : elles s'intercalent dans le texte immédiatement avant le passage qu'elles illustrent.

Quand le parchemin se déroule, on voit tout d'abord le Christ assis dans une auréole elliptique, sur l'arc-en-ciel qui sert de support à deux petits cierges allumés. Cette apparition lumineuse traduit l'invocation que le diacre a prononcée avant d'entonner l'*Exultet : Lumen Christi*. Après le répons : *Deo gratias*, l'hymne commence : *Exultet jam angelica turba cœlorum ! Exultent divina mysteria et pro tanti regis victoria tuba intonet salutaris!* A ces exclamations de joie, à cet appel de trompette, qui salue la Résurrection du Sauveur, répond une image de la gloire céleste : entre deux chérubins aux six ailes, le Tétramorphe de la vision d'Ezéchiel et de l'Apocalypse de saint Jean est représenté par un chérubin plus grand, dont la tête juvénile est surmontée d'une aigle nimbée, flanquée des

1. La lettre de saint Jérôme est de l'année 384. Cf. Sante Pieralesi, *il Preconio pasquale*, etc. ; *dell' Autore del più antico Preconio pasquale ;* Rome, 1883, p. 48.

2. M. Langlois n'en connaissait que quatre, plus l'un des deux rouleaux de Pise (*Mélanges de l'Ecole de Rome*, VI, 1886, p. 466). M. Kraus n'en a cité que huit, en comprenant les deux rouleaux de Pise (*Gesch. der Christl. Kunst*, II, p. 59-60).

3. Le texte de Bari a été publié par M. Nitti di Vito, dans le *Codice diplomatico barese*, I, p. 205-208. Ce texte est reproduit dans l'*Iconographie comparée des rouleaux d'*Exultet, jointe au présent volume.

têtes minuscules du lion et du bœuf[1]. Ce monstre angélique figure les divins mystères célébrés par le texte. Au-dessus, deux anges en courtes tuniques sonnent de l'olifant. Après ce groupe d'images, le mot *Exultet* lui-même est formé par un grand monogramme, orné d'entrelacs et de serpents[2]. Le texte poursuit, chantant, après la joie des puissances du ciel, la joie de la Terre[3]. Celle-ci est personnifiée dans une image singulière : une femme debout sur un tertre, et entourée d'animaux[4]. La Terre tient de ses deux mains deux arbres ; elle est vêtue d'une longue tunique couverte de fleurons et sa tête est chargée de feuilles et de fleurs. L'allégresse des hommes se joint à l'allégresse du monde invisible et visible ; les prêtres se font les interprètes de la joie des fidèles : une miniature montre le diacre déroulant l'*Exultet* du haut de l'ambon, devant un acolyte qui tient le cierge allumé, sous un ciborium couvert d'une coupole ; l'archevêque, assis sur un trône élevé et coiffé d'une sorte de tiare, analogue au *camaurum* des archevêques de Bénévent, bénit le groupe des officiants (*Pl.* X, 1). Après cette image liturgique, qui rompt la série des images symboliques, la première partie de la prière s'achève par l'ordinaire demande d'intercession : *Per Dominum nostrum Jesum Christum.*

Une seconde partie reprend aussitôt : *Vere quia dignum et justum est.* L'initiale du mot *Vere*, en forme d'oméga, et couverte d'entrelacs comme celle du mot *Exultet*, entoure d'une grande auréole circulaire l'image du Rédempteur assis sur un trône : *patrem omnipotentem.* C'est le Rédempteur qui, dans la nuit sainte de Pâques, a fait luire pour les morts de l'ancienne Loi la lumière de la résurrection. Après le grand monogramme, une image représente le Christ descendu aux Limbes : appuyé sur la hampe d'une croix à double traverse, il foule aux pieds le corps du Diable gisant et nu, et tire à lui les premiers parents, Adam chevelu et barbu, Ève voilée du *maphorion ;* sur la gauche, les rois David et Salomon se montrent à mi-corps. Au-dessus du groupe, deux médaillons figurent le soleil et la lune. Le Rédempteur a été aussi le Créateur. L'auteur inconnu du texte écrit sur le rouleau de Bari commémore l'œuvre du Verbe, architecte de toutes choses : il chante sa puissance en poète ; il l'explique en théologien[5]. De son côté le miniaturiste unit dans une même image le Créateur et la création : au centre d'une rose des vents[6], dont le cercle

1. La première représentation de l'ange sur le corps duquel sont greffées les têtes du bœuf et du lion se trouve dans le manuscrit de *Cosmas Indicopleustes*, dont le prototype est du VIe siècle (Garrucci, II, pl. 115 ; III, p. 75). L'étrange motif inventé en Egypte ou en Syrie fut représenté à Rome, au VIIe siècle, dans l'abside de Santa Maria Antiqua ; de Rome il passa, au IXe siècle, dans l'iconographie carolingienne (*Sacramentaire de Drogon ;* Bibl. Nat. de Paris, *Ms. lat.* 9428, f° 15). Il se maintint jusqu'au XIe siècle dans l'iconographie byzantine. Deux des chérubins figurés dans les peintures de l'église Sainte-Sophie de Kiev sont des Tétramorphes, pareils à l'antique image du *Cosmas* de la Vaticane (*Sainte-Sophie de Kiev*, album publié par la Société impériale russe d'Archéologie, in-f°, pl. 32).

2. Le groupe des anges et le monogramme initial ont été magnifiquement reproduits en chromolithographie dans le *Codice diplomatico barese*, I, pl. I.

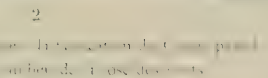
3. « Gaudeat se tellus, tantis irradiata fulgoribus... »

4. Deux chèvres, un chien et un sanglier.

5. « Vere tu preciosus es opifex, formator es omnium ; cui qualitas in agendi non fuerat officio, sed in sermonis imperio. Qui ornatum atque habitum mundi nec ad ampliandum quasi inops potenciæ, ned ad ditandum, quasi egenus gloriæ, condidisti... »

6. Les vents, au nombre de douze, sont représentés par des bustes d'hommes nus, imberbes ou barbus, qui soufflent dans des cornes.





1

2

MINIATURES D'UN ROULEAU D'*EXULTET*

têtes minuscules du lion et du bœuf[1]. Ce monstre angélique figure les divins mystères célébrés par le texte. Au-dessus, deux anges en courtes tuniques sonnent de l'olifant. Après ce groupe d'images, le mot *Exultet* lui-même est formé par un grand monogramme, orné d'entrelacs et de serpents[2]. Le texte poursuit, chantant, après la joie des puissances du ciel, la joie de la Terre[3]. Celle-ci est personnifiée dans une image singulière : une femme debout sur un tertre, et entourée d'animaux[4]. La Terre tient de ses deux mains deux arbres ; elle est vêtue d'une longue tunique couverte de fleurons et sa tête est chargée de feuilles et de fleurs. L'allégresse des hommes se joint à l'allégresse du monde invisible et visible ; les prêtres se font les interprètes de la joie des fidèles : une miniature montre le diacre déroulant l'*Exultet* du haut de l'ambon, devant un acolyte qui tient le cierge allumé, sous un ciborium couvert d'une coupole ; l'archevêque, assis sur un trône élevé et coiffé d'une sorte de tiare, analogue au *camaurum* des archevêques de Bénévent, bénit le groupe des officiants (*Pl.* X, 1). Après cette image liturgique, qui rompt la série des images symboliques, la première partie de la prière s'achève par l'ordinaire demande d'intercession : *Per Dominum nostrum Jesum Christum.*

Une seconde partie reprend aussitôt : *Vere quia dignum et justum est.* L'initiale du mot *Vere*, en forme d'oméga, et couverte d'entrelacs comme celle du mot *Exultet*, entoure d'une grande auréole circulaire l'image du Rédempteur assis sur un trône : *patrem omnipotentem.* C'est le Rédempteur qui, dans la nuit sainte de Pâques, a fait luire pour les morts de l'ancienne Loi la lumière de la résurrection. Après le grand monogramme, une image représente le Christ descendu aux Limbes : appuyé sur la hampe d'une croix à double traverse, il foule aux pieds le corps du Diable gisant et nu, et tire à lui les premiers parents, Adam chevelu et barbu, Ève voilée du *maphorion ;* sur la gauche, les rois David et Salomon se montrent à mi-corps. Au-dessus du groupe, deux médaillons figurent le soleil et la lune. Le Rédempteur a été aussi le Créateur. L'auteur inconnu du texte écrit sur le rouleau de Bari commémore l'œuvre du Verbe, architecte de toutes choses : il chante sa puissance en poète ; il l'explique en théologien[5]. De son côté le miniaturiste unit dans une même image le Créateur et la création : au centre d'une rose des vents[6], dont le cercle

1. La première représentation de l'ange sur le corps duquel sont greffées les têtes du bœuf et du lion se trouve dans le manuscrit de *Cosmas Indicopleustes*, dont le prototype est du VI[e] siècle (Garrucci, II, pl. 115 ; III, p. 75). L'étrange motif inventé en Egypte ou en Syrie fut représenté à Rome, au VII[e] siècle, dans l'abside de Santa Maria Antiqua ; de Rome il passa, au IX[e] siècle, dans l'iconographie carolingienne (*Sacramentaire de Drogon* : Bibl. Nat. de Paris, *Ms. lat.* 9428, f. 15). Il se maintint jusqu'au XI[e] siècle dans l'iconographie byzantine. Deux des chérubins figurés dans les peintures de l'église Sainte-Sophie de Kiev sont des Tétramorphes, pareils à l'antique image du *Cosmas* de la Vaticane (*Sainte-Sophie de Kiev*, album publié par la Société impériale russe d'Archéologie, in-f°, pl. 32).

2. Le groupe des anges et le monogramme initial ont été magnifiquement reproduits en chromolithographie dans le *Codice diplomatico barese*, I, pl. I.

3. « Gaudeat se tellus, tantis irradiata fulgoribus... »

4. Deux chèvres, un chien et un sanglier.

5. « Vere tu preciosus es opifex, formator es omnium ; cui qualitas in agendi non fuerat officio, sed in sermonis imperio. Qui ornatum atque habitum mundi nec ad ampliandum quasi inops potenciæ, ned ad ditandum, quasi egenus gloriæ, condidisti... »

6. Les vents, au nombre de douze, sont représentés par des bustes d'hommes nus, imberbes ou barbus, qui soufflent dans des cornes.



Fontemoing, Éditeur — Phototypie Berthaud

1

Le diacre déroulant le parchemin enluminé de l'*Exultet* en présence de l'Archevêque de Bari.

La Terre figurée par une femme vêtue en princesse d'Orient et couronnée de feuillages.

2

La récolte de la cire destinée à la fabrication du Cierge pascal.

Le médaillon du Christ au milieu de la rose des vents.

MINIATURES D'UN ROULEAU D'*EXULTET*

enluminé pour la Cathédrale de Bari, sous le règne des empereurs d'Orient Basile II et Constantin (avant 1028)

est l'image du monde, il place le buste du Christ. Une transition assez gauche a conduit le texte à l'éloge de la virginité[1], confondu avec l'éloge des abeilles, ces chastes ouvrières qui trouvent dans les fleurs, avec les matériaux de leur maison et la source de leur richesse, le seul époux qu'elles connaissent et les joies de la maternité[2]. Ici l'illustrateur, sans traduire le symbole en image, s'est contenté de montrer les abeilles volant parmi les branches, et trois hommes occupés à la récolte de la cire destinée à former le cierge pascal (*Pl.* X, 2). La longue prose achève son développement par une prière solennelle pour le peuple chrétien et pour ses chefs temporels ou spirituels. Deux images accompagnent cette prière terminale : le pape est debout, entre deux diacres; il porte sur sa tête une tiare conique, à peine différente du *camaurum* de l'archevêque de Bari. Au-dessus du groupe pontifical, un groupe impérial : deux *basileis* sont debout côte à côte, tous deux barbus, portant le costume d'apparat, avec le λῶρος chargé de pierreries, en sautoir sur la tunique de brocart; ils ont au front la couronne à pendeloques et tiennent à la main la haste du *labarum*[3].

L'image des deux empereurs, confrontée avec les rubriques qui ont été ajoutées à la fin de la prière et au dos du parchemin, peut donner, à quelques années près, la date du rouleau. Les noms qui figurent dans ces rubriques font de l'*Exultet* de Bari une chronique sommaire de l'Apulie pendant le XIe siècle. Aux noms de l'impératrice Théodora (1054-1056), de Constantin Dukas et d'Eudoxie (1067), de leurs fils Michel et Constantin, succède le nom d'Argyros, proèdre de Bari († 1068) : c'est le fils de Mélis, l'Apulien qui amena les Normands en Italie[4]. Les noms mêmes des conquérants ont été écrits par deux fois sur le rouleau, après les noms grecs. Le clergé qui avait prié, dans la grande ville apulienne, pour les très pieux empereurs, pria pour Robert Guiscard et pour sa seconde femme, la princesse lombarde Sikilgaïta.

Aucun des personnages qui se succèdent dans cette liste des souverains que Bari a reconnus, en l'espace de trente années, ne peut être identifié avec les *basileis* représentés tous deux dans la force de l'âge. On ne peut songer à Michel et à Constantin[5], qui régnèrent ensemble, sous la tutelle de leur mère Eudoxie, puisque le rouleau est antérieur au règne de leur père. Avant eux, il faut, pour trouver deux frères élevés en même temps au trône de Byzance, remonter à Basile II et à Constantin[6]. L'*Exultet* de Bari est marqué à la double effigie de Bulgaroctone et de son frère : il a donc été écrit et enluminé avant 1028.

1. « Totus ac plenus in te es, qui, dum per virginea viscera mundo illaberis, virginitatem et etiam creaturæ commendas. Apes siquidem, dum ore concipiunt, ore parturiunt, casto corpore nec fœdo desiderio copulantur... »

2. « Flore utuntur conjuge, flore junguntur genere, flore domos instruunt, flore divitias convehunt, flore ceram conficiunt... »

3. Les images du pape et des empereurs ont été publiées, d'après ma photographie, dans les *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1897, pl. I.

4. DELARC, *les Normands en Italie*, p. 432, n. 1.

5. Identification proposée par M. SCHLUMBERGER (*Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1897, p. 99).

6. C'est ce qu'a bien vu M. NITTI DI VITO (*Cod. diplom. barese*, I, p. 215).

Le style des miniatures indique, en effet, une date rapprochée de l'an mil. Le coloris est sobre et léger, étendu par teintes plates; tous les tons sont neutres: vert olive, violet brun, ocre jaune; aucune touche vive, aucun rehaut d'or ne fait dissonance. C'est la gamme assourdie des peintures murales du XI[e] siècle conservées à Sainte-Sophie de Kiev et des fresques de fière allure que nous avons retrouvées dans une chapelle souterraine, voisine de Fasano, et qui appartenait au diocèse de Bari[1]. Le dessin à la plume est large et libre; les proportions des personnages sont un peu courtes, les visages robustes, les joues pleines, le regard franc, les traits d'une noblesse souveraine. Ce sont exactement les proportions et le type des personnages représentés sur les feuillets du célèbre *Ménologe* écrit à Byzance pour l'un des empereurs qui figurent sur l'*Exultet* de Bari, Basile II.

L'auteur des miniatures de ce rouleau a été certainement un Grec. C'est sans doute cet artiste, et non point un prêtre du clergé latin de Bari, qui a choisi dans le calendrier grec tous les saints qui figurent le long du texte, dans des médaillons semblables aux plaquettes émaillées qui décoraient les icones d'argent doré. C'est aussi ce peintre grec qui a écrit les légendes grecques de la marge. Mais ce n'est point un Grec qui a écrit le texte latin en caractères « lombards », ou qui a composé de toutes pièces les deux grands monogrammes qui forment les deux mots *Exultet* et *Vere*. En traçant les initiales géantes, en les couvrant d'entrelacs, en les hérissant de serpents, il imitait un modèle latin et *bénédictin*.

Cette combinaison de la calligraphie bénédictine avec la miniature byzantine s'explique par l'existence de la grande abbaye que l'Ordre de saint Benoît avait fondée à Bari en 978[2], moins d'un demi-siècle avant l'exécution du rouleau de l'*Exultet*. Rien ne peut montrer d'une manière plus frappante que cette bande de parchemin comment deux langues, deux liturgies et deux traditions artistiques se sont rencontrées dans la ville apulienne, où résidaient côte à côte le Catapan qui relevait de Byzance et l'archevêque soumis à l'autorité de Rome.

L'*Exultet* de Bari doit être mis à part comme un monument unique. Les miniatures dont il est orné n'ont été imitées que dans la ville même de Bari. Sur le rouleau pour la bénédiction des fonts, conservé dans les archives de la cathédrale, avec le précieux rouleau pour la bénédiction du cierge, on retrouve les bandes couvertes de fleurons et décorées de médaillons, encadrant des bustes d'évêques[3]; le dessin imite, avec plus de sécheresse, le large style des illustrations de l'*Exultet*. Enfin, dans le *Bénédictionnaire*, qui pourtant n'était pas destiné à être déployé du haut d'un ambon[4], l'enlu-

1. Cf. plus haut, p. 143, *fig.* 56-58.

2. ANON. BARENSIS (MURATORI, *R. I. S.*, V, p. 148, 13). Des communautés bénédictines s'étaient établies, dès le VIII[e] siècle, à Trani et à Conversano.

3. V. plus haut, p. 216. Les six premiers médaillons, en haut de l'*Exultet*, sont des bustes d'évêques, sans légende dans les marges, exactement comme les médaillons du *Bénédictionnaire*.

4. Les formules pour la bénédiction des fonts étaient lues, comme l'attestent les images du rouleau de la Bibliothèque *Casanatense*, par l'évêque, et à côté de la cuve baptismale.

mineur et le copiste ont disposé, comme dans l'*Exultet*, les images en sens inverse du texte (*Pl.* IX)[1].

Dans toute la série des rouleaux d'*Exultet* on ne retrouve pas une seconde fois la singulière image du Créateur dans la rose des vents, qui, sur le rouleau de Bari, illustre un texte absolument différent de la vulgate. Pourtant le texte de l'*Exultet* de Bari a été copié sur un autre rouleau, appartenant à la collégiale de Mirabella Eclano, un bourg qui tient la place de l'antique Æclanum, sur la *via Appia*, à quelques milles de Bénévent[2]. Le rouleau a été coupé après l'éloge des abeilles, et complété, dès le XII[e] siècle, par un autre rouleau, tout différent par le style des dessins, par les caractères de l'écriture et par le texte même, qui est la vulgate de la prose *Exultet*. Sur l'ancien rouleau de Mirabella Eclano l'illustration est réduite au minimum (*Icon. comp.*, n° 2). Une image représentant le diacre debout sur l'ambon et un prêtre qui allume le cierge correspond à l'invocation préliminaire : *Lumen Christi*. Deux grandes lettres ornées marquent le début des deux parties de la prière : c'est l'*E* du mot *Exultet* et le monogramme du *Vere dignum*. Au groupe d'anges qui figure au commencement du rouleau, fait pendant, après l'éloge des abeilles, le groupe des hommes qui récoltent la cire. Le dessin est fin et souple, sans aucun rehaut de couleur. Le costume des anges est celui des empereurs ou des patriciens de Byzance; la silhouette du Christ debout est digne d'un excellent artiste grec. Peut-être ce rouleau, sur lequel est écrit le texte de l'*Exultet* de Bari, a-t-il été illustré par un artiste formé à l'école byzantine d'Apulie. En tous cas, cet artiste a subi d'autres influences que le miniaturiste de Bari : le monogramme au milieu duquel figure le Christ n'est plus un simple V en forme d'oméga : c'est un caractère bizarre, formé par l'union des deux lettres V et D, qui commencent les deux mots : *Vere dignum*.

Le plus ancien *Exultet* à date certaine, après celui de Bari, est un rouleau de la Bibliothèque Vaticane (*Vat. lat.* 9820; — *Icon. comp.*, n° 3)[3]. A la fin de ce rouleau, Jean, prêtre et chapelain (JOHANNES PRESBYTER ET PREPOSITUS), est représenté à genoux devant saint Pierre (SANCTUS PETRUS), à qui il présente le parchemin de l'*Exultet* (*Pl.* XI, 2). Les formules qui suivent montrent que ce prêtre était le desservant d'une célèbre abbaye de femmes fondée

1. On peut voir, dans les archives de la cathédrale de Bari, un second rouleau d'*Exultet* dont l'illustration, de dessin très mou et de couleur criarde, trahit encore une imitation du premier *Exultet* ou plus directement peut-être celle du *Benedictionnaire*. Le miniaturiste apulien qui a exécuté cette caricature du style byzantin ne s'est point soucié, d'ailleurs, d'illustrer fidèlement son texte. En dehors du V où est assis le Christ bénissant et de la scène de *la Bénédiction du cierge*, il s'est borné à superposer au commencement du rouleau trois miniatures relatives à des fêtes qui n'ont pas de rapport direct avec celle de Pâques : *le Baptême du Christ*, *la Transfiguration* et *la Pentecôte*.

2. Ce rouleau a été décrit pour la première fois par Raimondo Guarini, dans la séance de l'Académie Pontanienne de Naples tenue le 5 avril 1829. L'auteur de la communication a publié une bonne description du manuscrit, le texte et des calques dans les *Atti dell' Accademia Pontaniana* (Naples, 1832, p. 75 et suiv., pl. II-VI). Cette publication a échappé aux rares érudits qui, depuis lors, ont consacré quelques lignes aux rouleaux d'*Exultet*.

3. Avant d'entrer au Vatican, ce rouleau a fait partie de la collection de Seroux d'Agincourt. L'illustre archéologue l'a décrit et a publié des croquis médiocres de toutes les miniatures dans son *Histoire de l'Art par les Monuments ; Peinture*, pl. LIII.

à Bénévent par Arechis[1]. Au commencement du rouleau, après le groupe des archanges et des chérubins, un prince lombard est debout entre deux anges qui tiennent sur sa tête une couronne à grands fleurons; le prince lui-même porte dans chaque main une torche allumée. Sans doute l'intervention du souverain portant les flammes symboliques était-elle indiquée par une liturgie locale vers le commencement de la cérémonie. Au dos de la singulière image on a écrit des prières pour les princes Pandolf et Landolf, pour le connétable Godefroi, pour les consuls et pour toute la milice de Bénévent[2]. Cette milice paraît à la fin du rouleau, après l'image de saint Pierre : les guerriers portent un haubert de mailles, un heaume conique et un bouclier rond. Pandolf V régna dans la principauté de Bénévent, avec son fils Landolf, de l'année 1038 à l'année 1059, où il entra à l'abbaye de Sainte-Sophie[3], qui était le grand monastère d'hommes à Bénévent, de même que l'abbaye de Saint-Pierre, pour laquelle fut copié l'*Exultet*, était le grand monastère de femmes.

L'initiale E est composée d'entrelacs, comme celle du grand *Exultet* de Bari, tandis que le V, identique à celui du *Bénédictionnaire* de la *Casanatense*, est le monogramme V. D., traversé d'une croix, sur laquelle est debout, dans une auréole, un Christ de Majesté. Les sujets représentés sont plus nombreux que sur les rouleaux de Bari et de Mirabella; sans compter les deux lettres ornées, on arrive à un total de quinze miniatures. La scène de la bénédiction du cierge, au lieu d'être figurée par un groupe unique, se développe en quatre épisodes : on voit successivement l'assemblée des lévites qui s'unissent à l'invocation du diacre[4]; puis le diacre montre de la main le cierge; plus loin, debout sur l'ambon, il tient le cierge, qu'un prêtre allume (*Pl.* XI, 1); enfin le diacre, tenant le rouleau de la main gauche, bénit le cierge avec la droite. La Terre n'est plus, comme sur le rouleau de Bari, une princesse couronnée de feuillages, mais une femme demi-nue, dont un lion et un bœuf sucent les mamelles. Sa tête est entourée d'une sorte de nimbe, dont les rayons sont des flambeaux allumés; elle lève ses deux bras, dont l'un tient une corne d'abondance. Au-dessus de la Terre le Christ apparaît dans une auréole circulaire et fait reculer l'Obscurité (CALIGO), représentée par un enfant nu, la tête appuyée sur la main, dans une

1. On lit au-dessous du groupe : *Hoc parvum munus dignanter suscipe, sancte Petre Apostoli, quod devote tibi con-* [*didit*] *Johannes presbyter atque semper precibus tuis confidentem. Gaudia cum sanctis illi ut concedat* [*habere?*]. *Amen. Deo gratias.* Plus bas encore et sur un autre morceau de parchemin (écriture ronde et large de l'*Exultet*) : *Nec non et famula tua abbatissa nostra illa cum universa congregatione* (ici l'écriture ancienne a été grattée et on a écrit sur le grattage, en lombarde menue du XIIe au XIIIe siècle : *beatissimi Petri apostoli sibi commissa ac*) *temporum vite quiete concessa, gaudiis facias perfrui sempiternis. Qui vivis*, etc. Il est possible que le rouleau, écrit pour le monastère de Saint-Pierre, comme le prouve l'image du saint aux pieds duquel s'incline le donateur, ait passé dans quelque autre monastère, pour revenir ensuite à son lieu d'origine.

2. « Et principibus Pandolfo et Landolfo. Famuli tui Goffridi comestabuli consulumque nostrorum et totius militie beneventane. »

3. PFLUNG-HARTUNG, *Iter Italicum*, p. 713.

4. *Quapropter adstantibus vobis, fratres carissimi*, etc. Par une convention singulière, la taille des personnages grandit à mesure que ceux-ci s'éloignent du premier plan. Cette gradation de taille traduit, au prix d'une audacieuse inversion de la perspective, la progression de la hiérarchie ecclésiastique : les acolytes sont en bas et les prêtres en haut.



[illegible] par [illegible]. Au commencement du rouleau, après le groupe des archanges et des chérubins, un prince lombard est debout entre deux anges qui tiennent sur sa tête une couronne à grands fleurons; le prince lui-même porte dans chaque main une torche allumée. Sans doute l'intervention du souverain portant les flammes symboliques était-elle indiquée par une liturgie locale vers le commencement de la cérémonie. Au dos de la singulière image on a écrit des prières pour les princes Pandolf et Landolf, pour le connétable Godefroi, pour les consuls et pour toute la milice de Bénévent[2]. Cette milice paraît à la fin du rouleau, après l'image de saint Pierre : les guerriers portent un haubert de mailles, un heaume conique et un bouclier rond. Pandolf V régna dans la principauté de Bénévent, avec son fils Landolf, de l'année 1038 à l'année 1059, où il entra à l'abbaye de Sainte-Sophie[3], qui était le grand monastère d'hommes à Bénévent, de même que l'abbaye de Saint-Pierre, pour laquelle fut copié l'*Exultet*, était le grand monastère de femmes.

L'initiale E est composée d'entrelacs, comme celle du grand *Exultet* de Bari, tandis que le V, identique à celui du *Bénédictionnaire* de la *Casanatense*, est le monogramme V. D., traversé d'une croix, sur laquelle est debout, dans une auréole, un Christ de Majesté. Les sujets représentés sont plus nombreux que sur les rouleaux de Bari et de Mirabella; sans compter les deux lettres ornées, on arrive à un total de quinze miniatures. La scène de la bénédiction du cierge, au lieu d'être figurée par un groupe unique, se développe en quatre épisodes : on voit successivement l'assemblée des lévites qui s'unissent à l'invocation du diacre[4]; puis le diacre montre de la main le cierge; plus loin, debout sur l'ambon, il tient le cierge, qu'un prêtre allume (*Pl.* XI, 1); enfin le diacre, tenant le rouleau de la main gauche, bénit le cierge avec la droite. La Terre n'est plus, comme sur le rouleau de Bari, une princesse couronnée de feuillages, mais une femme demi-nue, dont un lion et un bœuf sucent les mamelles. Sa tête est entourée d'une sorte de nimbe, dont les rayons sont des flambeaux allumés; elle lève ses deux bras, dont l'un tient une corne d'abondance. Au-dessus de la Terre le Christ apparaît dans une auréole circulaire et fait reculer l'Obscurité (CALIGO), représentée par un enfant nu, la tête appuyée sur la main, dans une

1. On lit au-dessus [illegible]

2. [illegible]

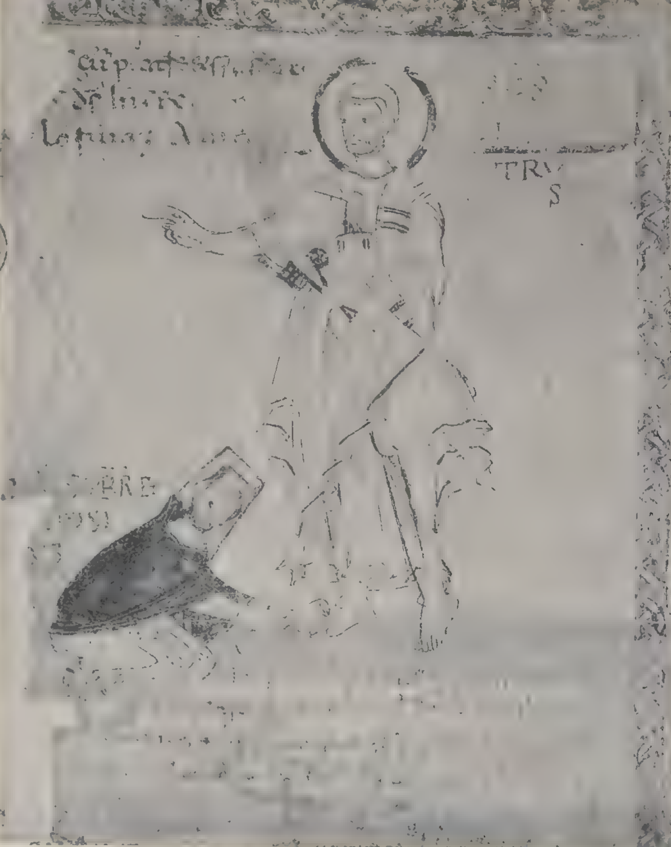
3. [illegible] p. [illegible].

4. [illegible] inversion de la perspective, la progression de la hiérarchie ecclésiastique : les acolytes sont en bas et les prêtres [illegible].



1

Le diacre, debout sur l'Ambon, tient le Cierge pascal, tandis que le prêtre l'allume



2

Le prêtre Jean, chapelain du monastère de Saint-Pierre-de-Bénevent, à genoux, devant le saint patron du monastère.

MINIATURES D'UN ROULEAU D'*EXULTET*

enluminé à Bénevent sous le règne des princes lombards Pandolf et Landolf (1038-1039).

(Bibl. du Vatican, *Vat. lat.* 9820)

attitude de douleur ou de honte. Tout ce petit drame est la mise en scène d'un passage de la prière[1]. Une autre miniature exprime, par une allégorie non moins compliquée, l'allégresse de l'Église illuminée par cette lumière divine qui a rayonné sur la Terre. L'Église est une femme couronnée, la tête entourée du nimbe carré des vivants; elle est assise sur une basilique, les bras étendus dans l'attitude de l'orante; à sa droite et à sa gauche se dressent douze cierges allumés. Une foule d'hommes, au milieu de laquelle se tient un prince, lève les yeux vers le temple et s'associe au triomphe du Christ et de l'Église[2].

Le dessin de ces miniatures, teintées de couleurs plates et vives, et rehaussées d'or sur les nimbes et les orfrois, n'a plus l'élégance byzantine des dessins qui ornent le rouleau de Mirabella. Les anges qui accompagnent le prince aux deux flambeaux portent, non point la tunique impériale ou le manteau des patriciens de Byzance, mais le costume antique, à laticlave rouge, du saint Pierre représenté à la fin du rouleau. Certains détails, tels que les draperies volantes et dentelées de plis nombreux, font penser aux œuvres grecques; mais ces détails se retrouveraient, comme les vêtements à l'antique, dans l'art romano-byzantin du IX[e] siècle, dans l'art bénédictin du même temps et dans l'art carolingien. Quant au type des visages dessinés sur l'*Exultet* de Bénévent, il n'a plus la mâle noblesse des visages de saints représentés sur l'*Exultet* de Bari; ces faces rondes, ces nez courts et pincés, ces mentons énormes, nous les avons vus dans les miniatures du *Bénédictionnaire* de la Bibliothèque Casanatense. S'il est vrai que l'archevêque Landolf, pour lequel a été enluminé ce dernier rouleau, a occupé le siège de Bénévent au cours du X[e] siècle, le *Bénédictionnaire* de la Casanatense et l'*Exultet* du Vatican seront deux spécimens de l'art monastique de Bénévent. Cet art se présente à nous comme la suite et la décadence de l'art bénédictin antérieur à l'invasion sarrasine.

Les motifs dessinés par l'enlumineur du rouleau de Bénévent ont-ils été créés par lui? Pour répondre à cette question, il faut confronter les dessins et le texte.

Le texte du rouleau de Bénévent est la vulgate[3]. Or les passages les plus caractéristiques de ce texte, ceux qui ajoutent aux visions évoquées par l'auteur du texte de Bari les souvenirs de l'Ancien Testament, les noms d'Adam et de Moïse, n'ont pas été illustrés par l'enlumineur. Les quinze miniatures du rouleau contemporain de Pandolf et de Landolf pourraient être intercalées sans difficulté dans le texte du rouleau de Bari. C'est, en effet, pour ce dernier texte qu'a été d'abord composée l'illustration reproduite sur le rouleau de Bénévent. L'une des miniatures en donne la preuve matérielle. Le diacre, dans

1. « Gaudeat se tellus tantis irradiata fulgoribus, et æterni regis splendore lustrata, totius orbis se sentiat amisisse caliginem. »

2. « Lætetur et mater Ecclesia tanti luminis adornata fulgore, et magnis populorum vocibus hæc aula resultet. » Plusieurs de ces images se trouvent placées au milieu du texte, assez loin des phrases dont elles sont l'illustration, parce que les feuilles de parchemin, se trouvant détachées les unes des autres, auront été mal recousues par quelqu'un de leurs possesseurs. Dans l'*Iconographie comparée des rouleaux d'*Exultet (n° 3) j'ai reconstitué l'ordre primitif des miniatures.

3. Seul le verset consacré à l'éloge des abeilles est écourté et réduit à une simple phrase.

la scène de la bénédiction du cierge, tient un rouleau sur lequel est écrite, en lettres capitales, la formule suivante : *Ut superne benedictionis munus accommodes.* Cette formule ne se lit pas dans l'oraison que la miniature est censée illustrer; elle se retrouve, mot pour mot, dans le texte « de Bari ».

Pourtant les dessins composés avant 1050, qui figurent sur le rouleau de Bénévent, diffèrent entièrement des dessins tracés vers l'an 1000 sur le rouleau de la cathédrale de Bari et destinés à illustrer le même texte. Ils offrent quelques ressemblances avec l'iconographie, beaucoup plus sommaire, du rouleau de Mirabella : l'une des scènes figurées sur ce dernier rouleau est reproduite exactement sur le rouleau de Bénévent à une autre place : c'est le prêtre allumant le cierge (*Pl.* XI, 1). La parenté incertaine des deux rouleaux de Mirabella et de Bénévent peut s'expliquer par le voisinage des deux villes. Les deux systèmes d'illustration auxquels le texte « de Bari » a donné naissance semblent s'être formés ou conservés, l'un en Apulie, l'autre à Bénévent.

Tous les autres rouleaux d'*Exultet* portent le texte de la vulgate, accompagné de miniatures qui illustrent directement des passages de ce texte. Dans le rouleau conservé à la cathédrale de Capoue (n° 4), *la Visite des Saintes Femmes au Tombeau* fait suite à *la Descente aux Limbes;* l'image des abeilles, qui symbolisent la conception de la Vierge-Mère, est remplacée par la scène de *l'Annonciation*[1]. La bordure de ce rouleau, faite d'un ruban natté, est pareille à celle de l'*Exultet* bénéventin de 1050. Le coloris clair et plat, où dominent le violet et le vert, est du même ton que les ornements des manuscrits bénédictins de Capoue antérieurs à Desiderius.

Trois rouleaux d'*Exultet* ont été retrouvés tout récemment à la cathédrale de Gaëte. Deux d'entre eux, qui sont enluminés de couleurs vives, peuvent compter parmi les plus bizarres monuments du moyen âge. Le plus grand (n° 5) est couvert de files de personnages disséminés presque au hasard, sans qu'aucune composition ait un centre. La scène de l'Ἀνάστασις a pour fond une église peinte en damier de bleu et de rouge. Le Christ y paraît trois fois : d'abord, il renverse la porte des Limbes; puis il tient le démon suspendu comme une peau vide et noire, et lève le pied pour le poser sur la tête du vaincu; enfin, il appelle à lui les élus qui sortent de l'église : trois prêtres assistent à toute cette diablerie (5 M)[2]. L'or est répandu abondamment sur les nimbes et les vêtements; mais les couleurs sont mal broyées et mal étalées. Le type des visages est une exagération monstrueuse du type à nez court et à menton énorme.

Le rouleau plus petit (n° 6) est plus étrange encore, quoique le dessin soit moins gauche et le coloris plus franc. Sur des fonds d'architectures impossibles se pressent des personnages

1. « Sicut sancta concepit Virgo Maria : virgo peperit et virgo permansit. » L'enlumineur s'est souvenu du texte évangélique : « Ecce Angelus Domini nuntiavit Mariae, et *concepit de Spiritu Sancto.* »

2. Ces trois *Exultet* de Gaete, ainsi que celui de Fondi, ont été pour la première fois décrits et reproduits par mon savant ami Dom Augustin Latil, dans son ouvrage en cours de publication depuis 1899 : *les Miniatures des rouleaux d'*Exultet, Mont-Cassin, in-f° ; avec de très précises chromolithographies de M. Ferloni.

couverts de bijoux énormes, coiffés de tiares monstrueuses. L'Hypatos et sa cour sont rangés derrière de véritables murailles, hérissées de créneaux, et, en leur présence, le diacre déroule son parchemin du haut d'un édicule qui a l'air d'une tour.

On est presque étonné de reconnaître, à côté de ces compositions inouïes, des scènes semblables à celles qui figurent dans *l'Exultet* de Bénévent : *le Christ vainqueur de la Mort* (immédiatement avant l'Ἀνάστασις) et *la Descente aux Limbes*. L'*Église* est représentée par une reine debout, que bénit le Christ imberbe. A droite du groupe un prêtre et un diacre reçoivent des mains des laïcs, qui s'avancent en foule, les pains, en forme de couronnes, et les fioles de vin (*amulæ*) parmi lesquels seront choisis les espèces de la consécration : c'est l'*Offertoire* de la messe[1]. Un passage que l'enlumineur de Bénévent avait négligé est illustré par une composition symbolique : deux princes, coiffés de couronnes bizarres, qui s'inclinent devant l'apparition d'un médaillon du Christ, figurent la puissance humaine courbée devant le Dieu ressuscité : *curvat imperia* (nº 6, P'). Trois motifs nouveaux ont été pris à l'iconographie biblique et évangélique, pour compléter l'illustration de la prose tout entière : *le Passage de la mer Rouge*[2], *le Crucifix*, dans la lettre initiale du *Vere dignum*[3]; la scène de *la Nativité*, avec l'adoration des bergers, après l'image des abeilles[4].

Le troisième *Exultet* de Gaëte (nº 7) n'est, d'un bout à l'autre, qu'une copie du second, esquissée d'un trait de plume mal assuré et toute hachée de vermillon. Il est curieux de trouver, au xi[e] siècle, dans le duché grec de Gaëte, des miniaturistes bien plus barbares que ceux qui travaillaient alors dans les deux principautés lombardes de Bénévent et de Capoue. La tradition artistique de Byzance paraît s'égarer et les imaginations indigènes s'épanouir de plus en plus monstrueusement, à mesure que l'on s'avance du littoral apulien jusqu'à la mer Tyrrhénienne.

Tout le développement complexe et bizarre que l'illustration des rouleaux d'*Exultet* a pris au xi[e] siècle, dans une série de villes grecques ou lombardes de l'Italie méridionale, semble s'être accompli en dehors du Mont-Cassin. Cependant, lorsque l'abbé Desiderius eut fait du grand monastère de la montagne le foyer d'art le plus rayonnant de toute l'Italie, les miniaturistes savants formés à l'école des maîtres grecs devaient être appelés, comme les misérables scribes de Gaëte, à décorer des rouleaux pour la cérémonie du Samedi-Saint. La Bibliothèque du Vatican possède un fragment d'*Exultet* (*Vat. lat.* 4784)[5] écrit au Mont-

1. Sur la liturgie de l'offrande dans la messe romaine, cf. M[gr] Duchesne, *Origines du Culte chrétien*, p. 165.

2. « In qua primum patres nostros filios Israhel educens de Egypto rubrum mare sicco vestigio transire fecisti... »

3. « Vere quia dignum et justum est invisibilem Deum omnipotentem, Patrem Filiumque ejus unigenitum, Dominum nostrum Jesum Christum... personare... »

4. Dom Latil a publié un fragment d'*Exultet* figurant, en une seule miniature, *les Abeilles* et la scène de *la Nativité*. Ce fragment, qui remonte au xi[e] siècle, a été donné à M[gr] Piscelli-Taeggi par un grand collectionneur de parchemins, Matteo Camera, l'historien d'Amalfi : c'est l'unique reste d'un *Exultet* campanien, analogue au grand *Exultet* de Gaëte. Je ne sais par quelle confusion M. Venturi, en reproduisant la lithographie publiée par Dom Latil, a pu donner pour provenance à ce fragment un village des Marches, San Lorenzo nel Piceno (*la Madonna*, 1899, p. 223).

5. Ce parchemin est conservé dans une boîte de cuir gaufré aux armes du pape Grégoire XVI (1831-1846) et du cardinal Albani.

Cassin vers la fin du XIe siècle, et qui contient la première partie de la prose, jusqu'à l'initiale du *Vere dignum* (n° 8). Ce rouleau est décoré de cinq dessins et de deux monogrammes qui ont la finesse et l'élégance accomplies des miniatures et des grandes initiales dessinées, au temps de Desiderius, par le moine Léon. Les couleurs pâles des draperies sont presque entièrement effacées; il reste une teinte rose sur les visages et quelques paillettes d'or sur les nimbes et les orfrois. Les deux initiales E et V, de silhouette élancée, sont ornées d'entrelacs d'or, sur fond pourpre, et de monstres gouachés en blanc et bordés de vert. Parmi les sujets représentés, le plus curieux est la figurine d'un homme nu, qui se montre dans une auréole elliptique, au-dessous d'un admirable médaillon du Christ. Ce personnage, de galbe presque antique, dont le front est surmonté du croissant lunaire et dont le nimbe lance des rayons, est une allégorie de la lumière céleste qui, après la Résurrection, brille à nouveau sur la face de la terre (*Pl.* XII, 2). Quant à la Terre elle-même, elle n'est pas représentée.

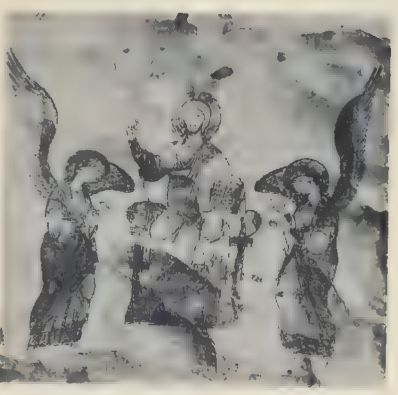
La Bibliothèque du Mont-Cassin possédait encore, au début de ce siècle, un rouleau d'*Exultet* complet, qui a été acquis par le *British Museum* (*Add. Ms.* 30337; — *Icon. comp.*, n° 9). Les grandes initiales E et V, avec leurs têtes de griffons, leurs monstres tordus, leurs rosaces d'entrelacs et leurs amples volutes d'or, qui se déploient sur un fond de pourpre violacée, sont parfaitement identiques aux initiales peintes sur le grand manuscrit de la Vaticane (*Vat. lat.* 1202) qui a pour frontispice le portrait de l'abbé Desiderius. Les dessins à la plume, par la délicatesse du trait, la noblesse des attitudes et la grâce des visages de femmes ou d'anges, peuvent être mis en parallèle avec les miniatures de l'*Exultet* du Vatican et les chefs-d'œuvre signés par le moine Léon. Les sujets représentés sont au nombre de treize. Il semble que le miniaturiste du Mont-Cassin ait eu connaissance des décorations si différentes et si inégales que les rouleaux d'*Exultet* avaient reçues au XIe siècle, depuis Bari jusqu'à Gaëte. L'image du Christ Pantocrator, trônant entre deux anges inclinés, figure au commencement du rouleau pour illustrer les mots : *Lumen Christi*, qui précèdent la prose *Exultet* (*Pl.* XII, 1). C'est une variante de la figure dessinée à la même place sur le rouleau de Bari. La représentation allégorique de la Terre n'est pas la princesse au chapeau de feuillage qui figure sur le rouleau de Bari, mais bien la femme demi-nue qui, sur le rouleau de Bénévent, abandonne ses fortes mamelles à un bœuf et à un lion. D'ailleurs la miniature contemporaine de Desiderius n'est point une copie de la miniature bénéventine : le lion est remplacé par un serpent; la femme aux cheveux épars, aux bras nus levés vers le ciel, tient au sol, où son corps est plongé jusqu'à la ceinture, comme par des racines vivantes; son buste, qui émerge d'un tertre couvert de feuillages, entre deux arbustes, donne lui-même naissance à des éventails de feuilles, plantés au creux des bras ployés et au sommet du front. D'autres images sont empruntées au cycle évangélique et biblique, qui avait été abondamment développé par les enlumineurs grossiers de Gaëte. A côté du Crucifix qui fait suite au monogramme *Vere*, le passage de la mer Rouge et la mort des



Cassin vers la fin du XIe siècle, et qui contient la première partie de la prose, jusqu'à l'initiale du *Vere dignum* (n° 8). Ce rouleau est décoré de cinq dessins et de deux monogrammes qui ont la finesse et l'élégance accomplies des miniatures et des grandes initiales dessinées, au temps de Desiderius, par le moine Léon. Les couleurs pâles des draperies sont presque entièrement effacées; il reste une teinte rose sur les visages et quelques paillettes d'or sur les nimbes et les orfrois. Les deux initiales E et V, de silhouette élancée, sont ornées d'entrelacs d'or, sur fond pourpre, et de monstres gouachés en blanc et bordés de vert. Parmi les sujets représentés, le plus curieux est la figurine d'un homme nu, qui se montre dans une auréole elliptique, au-dessous d'un admirable médaillon du Christ. Ce personnage, de galbe presque antique, dont le front est surmonté du croissant lunaire et dont le nimbe lance des rayons, est une allégorie de la lumière céleste qui, après la Résurrection, brille à nouveau sur la face de la terre (*Pl.* XII, 2). Quant à la Terre elle-même, elle n'est pas représentée.

La Bibliothèque du Mont-Cassin possédait encore, au début de ce siècle, un rouleau d'*Exultet* complet, qui a été acquis par le *British Museum* (*Add. Ms.* 30337. — *Icon. comp.*, n° 9). Les grandes initiales E et V, avec leurs têtes de griffons, leurs monstres tordus, leurs rosaces d'entrelacs et leurs amples volutes d'or, qui se déploient sur un fond de pourpre violacée, sont parfaitement identiques aux initiales peintes sur le grand manuscrit de la Vaticane (*Vat. lat.* 1202) qui a pour frontispice le portrait de l'abbé Desiderius. Les dessins à la plume, par la délicatesse du trait, la noblesse des attitudes et la grâce des visages de femmes ou d'anges, peuvent être mis en parallèle avec les miniatures de l'*Exultet* du Vatican et les chefs-d'œuvre signés par le moine Léon. Les sujets représentés sont au nombre de treize. Il semble que le miniaturiste du Mont-Cassin ait eu connaissance des décorations si différentes et si inégales que les rouleaux d'*Exultet* avaient reçues au XIe siècle, depuis Bari jusqu'à Gaëte. L'image du Christ Pantocrator, trônant entre deux anges inclinés, figure au commencement du rouleau pour illustrer les mots : *Lumen Christi*, qui précèdent la prose *Exultet* (*Pl.* XII, 1). C'est une variante de la figure dessinée à la même place sur le rouleau de Bari. La représentation allégorique de la Terre n'est pas la princesse au chapeau de feuillage qui figure sur le rouleau de Bari, mais bien la femme demi-nue qui, sur le rouleau de Bénévent, abandonne ses fortes mamelles à un bœuf et à un lion. D'ailleurs la miniature contemporaine de Desiderius n'est point une copie de la miniature bénéventine : le lion est remplacé par un serpent; la femme aux cheveux épars, aux bras nus levés vers le ciel, tient au sol, où son corps est plongé jusqu'à la ceinture, comme par des racines vivantes; son buste, qui émerge d'un tertre couvert de feuillages, entre deux arbustes, donne lui-même naissance à des éventails de feuilles, plantés au creux des bras ployés et au sommet du front. D'autres images sont empruntées au cycle évangélique et biblique, qui avait été abondamment développé par les enlumineurs grossiers de Gaëte. A côté du Crucifix qui fait suite au monogramme *Vere*, le passage de la mer Rouge et la mort des





Fontemoing, Éditeur

Monogramme initial de la prose « *Exultet* »

Le Christ de majesté entre deux anges.

Miniature d'un rouleau d'*Exultet*, provenant du Mont-Cassin (fin du XIe siècle). *British Museum, Add. Ms. 30337*.



Phototypie Berthaud

Le Christ répandant sur la terre sa lumière.

L'assemblée des anges.

Miniature d'un rouleau d'*Exultet* de la fin du XIe siècle.
Bibliothèque du Vatican (*Vat. lat. 3784*).

cavaliers égyptiens sont représentés en un seul tableau par deux groupes serrés de figurines. L'image de la Vierge glorieuse explique le symbolisme de la ruche entourée d'abeilles, comme sur le grand *Exultet* de Gaëte; mais la Mère de Dieu n'a plus la couronne d'une reine : elle se présente assise et de face, voilée du *maphorion* des vierges byzantines, dans la même attitude que le Christ Pantocrator[1], au commencement du rouleau.

Tous ces motifs, dont les prototypes se retrouvent sur des rouleaux d'*Exultet* antérieurs au temps de Desiderius, semblent avoir été soudés ensemble, dans l'atelier du Mont-Cassin, par une sorte de « contamination ». Deux motifs seuls apparaissent pour la première fois sur le rouleau du British Museum : le *Noli me tangere*[2], qui met en scène l'une des apparitions qui ont suivi la Résurrection du Christ; Adam et Ève, les pécheurs auxquels le monde a dû son Rédempteur. Ces deux figures nues ont une rondeur de contour et une élégance de gestes qui tiendraient du prodige, dans un dessin du XIe siècle, si l'on ne savait quelle virtuosité les miniaturistes bénédictins ont acquise à l'école des maîtres grecs.

L'*Exultet* enluminé au Mont-Cassin par un artiste contemporain de Desiderius a servi de modèle à un autre miniaturiste. La Bibliothèque Barberini, à Rome, possède un rouleau d'*Exultet*, découpé en feuilles, qui provient des collections réunies, au XVIIIe siècle, dans l'Italie méridionale, par le cardinal Santorio (n° 10). Sur les dix miniatures qui décorent ce rouleau, sept sont la copie exacte des miniatures correspondantes de l'*Exultet* conservé au British Museum. Trois images seulement s'ajoutent à la série de ces copies. L'une représente l'Église, figurée par une princesse dans l'attitude de l'orante : c'est un motif qui a déjà trouvé place dans l'illustration du rouleau de Bénévent. Deux autres miniatures, les dernières de l'*Exultet* Barberini, accompagnent la prière finale pour les représentants de l'autorité spirituelle et temporelle. Le pape est coiffé d'une tiare conique toute quadrillée ; à côté de lui, un évêque porte la mitre à deux cornes qui était en usage pendant le XIIe siècle. L'empereur (*Imperator*) est assis au milieu d'une foule de dignitaires; à sa gauche siège un comte (*Comes*), coiffé d'une sorte de bonnet de doge et tenant un faucon sur le poing. Cet empereur, figuré au XIIe siècle sur un manuscrit de l'Italie méridionale, peut être Henri VI, élevé au trône en 1196[3].

L'*Exultet* Barberini n'est pas complet : il manque au rouleau les premières lignes de la prière et l'initiale ornée du début. Par un singulier hasard, le commencement du rouleau conservé dans une bibliothèque de Rome se retrouve dans un monastère allemand.

Martin Gerbert a fait graver, en 1775, dans son grand ouvrage sur l'ancienne musique liturgique[4] un fragment d'*Exultet*, conservé de son temps dans l'abbaye de Sanct-Blasien

1. La Vierge était assistée de deux anges en adoration, de même que le Christ : ces deux figures d'anges ont été découpées dans le parchemin et ont disparu.

2. *Palæografical Society*, Londres, 1873-1893, III, pl. CXLVI.

3. S. Pieralesi, *il Preconio Pasquale, conforme all' insigne frammento del Codice Barberiniano*, Rome, 1883, in-f° ; avec des calques complets des miniatures et du texte.

4. Martinus Gerbert, *De Cantu et Musica sacra*, Sanct-Blasien, 1775, in-4° ; II, p. 534 et pl. XIII. Je n'ai pu savoir ce qu'est devenu ce précieux fragment, après l'abandon de la grande abbaye de la Forêt Noire par les Bénédictins.

(Forêt Noire), et qui contient précisément les lignes qui manquent sur le rouleau de la Bibliothèque Barberini. Le texte est précédé de la grande initiale E et de deux miniatures, qui illustrent les mots : *Lumen Christi*. L'une des images représente le diacre sur l'ambon et un acolyte allumant le cierge; au-dessus de ce groupe, qui rappelle le premier dessin de l'*Exultet* de Mirabella, le Christ est assis entre deux anges. Ces trois dernières figures sont la copie littérale de la première miniature de l'*Exultet* du Mont-Cassin, conservé au British Museum. Les miniatures du fragment de Sanct-Blasien et du fragment de la Bibliothèque Barberini sont les unes et les autres des reproductions d'un même original. Ces deux fragments ont la même largeur, et le parchemin se raccorde aussi bien que le texte. Ils ont formé un seul et même rouleau : un détail le prouve de la façon la plus péremptoire. Sur l'*Exultet* Barberini, le texte latin en caractères lombards est accompagné d'un commentaire théologique écrit en caractères carrés beaucoup plus petits, dans un italien encore à demi latin et ressemblant à la langue populaire que saint François employa pour composer le « Cantique du Soleil ». Or une rubrique du même genre est écrite avec les mêmes caractères et dans le même langage, à côté de l'image du Christ, sur le parchemin mutilé de Sanct-Blasien[1].

L'initiale E du fragment de Sanct-Blasien est beaucoup plus chargée de décoration que celle du manuscrit du British Museum, dont elle reproduit la silhouette aux courbes gracieuses. La lettre tout entière est remplie par des volutes au milieu desquelles se jouent des monstres à silhouette de chien. Ce décor est celui des initiales peintes au Mont-Cassin, vers la fin du XIIe siècle; d'autre part, l'image du Christ entre les deux anges et sept des miniatures du rouleau Barberini reproduisent les compositions de l'*Exultet* du British Museum avec une parfaite fidélité. Ces miniatures n'ont pu être dessinées que par un artiste qui avait sous les yeux le rouleau enluminé au temps de Desiderius. D'après tous ces indices on doit admettre que l'*Exultet*, aujourd'hui reconstitué avec les deux fragments de Sanct-Blasien et de Rome, a été écrit et enluminé au Mont-Cassin.

Le rouleau du XIe siècle, dont les miniatures servirent encore de modèles dans les dernières années du XIIe siècle, avait été imité très librement une première fois, vers 1115. C'est à cette date que se place, d'après les noms cités dans la prière finale[2], un très important fragment d'*Exultet*, enluminé pour le monastère bénédictin de San Pietro, à Fondi, près Gaëte, et récemment acquis par la Bibliothèque Nationale de Paris (*N^{lles} Acq. lat.* 710;

1. Voici ce texte, que les historiens de la littérature italienne devront joindre au texte de l'*Exultet* Barberini : « Hic figuratur in Salvatore per representationem de lo son gloriosu triumphu fattu nella soa resurrectione. Lu quale accompangiatu dali angeli illumina et benedice tutti li soi fideli, ei dyaconu che canta tal misterio inchoando : Exultet... » (D'après le *fac-simile* publié par Gerbert).

2. « Precamur ergo te, Domine, ut nos, famulos tuos, omnem clerum ac devotissimum populum, una cum beatissimo papa nostro N... et antistite nostro *Benedicto*, cum omni congregatione beatissimi *Petri* Apostolorum principis, presentis vite quiete concessa gaudiis facias perfrui sempiternis. Memento etiam, Domine, famuli tui Imperatoris nostri N..., nec non et famuli tui consulis nostri *Leonis*. » Cette invocation a été reproduite en *fac-simile*, avec la plupart des miniatures du rouleau de Fondi, par Dom Latil (*les Miniatures des rouleaux d'*Exultet, 1899). Sur l'évêque Benoît, cf. Pierre Diacre, *Chron. Casin.*, IV, 53; Migne, t. CLXXIII, col. 877; — Ughelli, *Italia sacra*, I, p. 723. Le consul Léon est nommé dans un document de 1117.

— *Icon. comp.*, n° 11). Sur ce parchemin l'initiale ornée du mot *Vere*, la scène de la Crucifixion, le tableau qui représente les Hébreux sauvés et les Égyptiens noyés au passage de la mer Rouge, la Descente du Christ aux Limbes, le groupe d'Adam et Ève reproduisent, avec de légères variantes, le décor et les compositions du rouleau conservé au British Museum. Un sujet qui ne figure pas sur ce dernier rouleau est une imitation des images monstrueuses que le miniaturiste de Fondi avait vues sur les *Exultet* de Gaëte : c'est le Christ assis sur un trône, entre deux souverains inclinés. Enfin, des motifs nouveaux apparaissent pour la première fois. Le plus remarquable est le Baiser de Judas (11, N), une scène animée qui illustre ce passage de la prose : *Ut servum redimeres, filium tradidisti.*

Pour le style et la technique, le rouleau de Fondi doit être rapproché du bréviaire de la Bibliothèque Mazarine, qui remonte également aux premières années du XIIe siècle. Dans ces deux manuscrits, les couleurs sont vives et plates, sans rehauts de gouache; le dessin est lâché, et les proportions des figures s'allongent. Le miniaturiste de Fondi, tout en faisant œuvre originale, suit l'évolution de l'atelier du Mont-Cassin. Peut-être s'était-il formé lui-même dans le monastère de la montagne ; en tous cas, cet artiste était sûrement un Bénédictin. En représentant la suite de l'évêque de Fondi, qui s'appelait Benoît et qui avait été moine au Mont-Cassin, sous le gouvernement d'Oderisius, il a donné toute la place à l'abbé du monastère de San Pietro et au groupe serré de ses religieux.

L'*Exultet* de Fondi tient étroitement au groupe formé par les trois rouleaux du Mont-Cassin, aujourd'hui dispersés entre le Vatican, la Bibliothèque Barberini et le British Museum. D'autres rouleaux d'*Exultet*, enluminés dans le cours du XIIe siècle, diffèrent entièrement, pour le style comme pour l'iconographie, des chefs-d'œuvre de miniature laissés par les artistes de Desiderius et plus ou moins fidèlement imités par leurs successeurs. La Bibliothèque du Mont-Cassin possède encore un *Exultet*, enluminé, qui est contemporain du rouleau de Fondi. Cet *Exultet* a été copié dans le monastère bénédictin de Sorrente, au temps du pape Pascal II et de l'archevêque Barbato, vers 1110 (n° 12)[1]. Le donateur, ou le peintre, est un sous-diacre nommé Boniface (*Bonifacius subdiaconus*), qui est représenté, à la fin de la prière, offrant au Christ le parchemin roulé. Les miniatures sont nombreuses : on en compte dix-neuf, dont beaucoup de représentations successives de la cérémonie. Les compositions sont, pour la plupart, simplifiées et rapetissées. L'Église, logée dans un édicule à trois arcades, trop bas pour qu'elle s'y tienne debout, est réduite à un buste, qui apparaît derrière un autel, parmi des personnages minuscules. Dans l'allégorie de la Terre, la figure féminine a disparu, avec les personnifications viriles de la lumière ou des ténèbres : les animaux restent seuls en présence du Christ. Le dessin et la couleur sont aussi pauvres que les compositions. Un des sujets

1. Caravita, *i Codici e le Arti a Monte Cassino*, I, p. 303-308.

représentés, les Saintes Femmes au Tombeau, rappelle l'*Exultet* archaïque de Capoue. La lettre V, qui sert de cadre circulaire à un Christ hébété, n'est pas une de ces amples initiales, remplies de souples volutes, que dessinaient magistralement les artistes du Mont-Cassin : c'est une sorte d'oméga, orné de médaillons, et de même forme que les monogrammes dessinés, vers le milieu du XIe siècle, sur les *Exultet* de Bénévent et de Gaëte.

La Bibliothèque Nationale de Naples possède des calques d'un *Exultet*, dont la trace est perdue et l'origine inconnue (n° 13)[1]. D'après le costume d'un évêque qui porte la mitre à deux cornes, comme Benoît, évêque de Fondi, en 1115, ce manuscrit appartenait au XIIe siècle. Il est remarquable surtout par l'abondance des images liturgiques et par la singularité énigmatique de certaines traductions du texte par l'image. La lumière de Dieu, rayonnant sur le monde, est devenue un ange porte-flambeau devant lequel tombe à la renverse une figurine toute nue, qui personnifie les ténèbres. Une procession de petits personnages, groupés deux à deux dans des attitudes peu expressives, est censée rendre mot à mot le passage qui décrit les effets de cette nuit de la Résurrection, nuit de gloire et de paix, qui arrête les discordes et courbe le front des puissants. Toute cette iconographie est aussi désordonnée que l'avait été, au siècle précédent, la composition des images qui défilent sur les parchemins de Gaëte comme des cauchemars de sauvages. Il est manifeste que l'enlumineur de l'*Exultet* connu par les calques de Naples, comme l'enlumineur du rouleau de Sorrente, ignorait complètement les progrès techniques et les combinaisons iconographiques réalisés, vers la fin du XIe siècle, par les miniaturistes du Mont-Cassin.

La série chronologique des *Exultet* provenant de l'Italie méridionale se termine avec deux rouleaux, qu'on serait d'abord tenté d'attribuer au même atelier, tant est frappante leur ressemblance. L'un de ces rouleaux a été coupé en feuilles qui ont été reliées avec le *Pontifical* et le *Bénédictionnaire* de la Bibliothèque Casanatense (*Icon. comp.* n° 14)[2]; l'autre, dont le texte a été découpé et supprimé, mais qui a gardé toutes ses miniatures, cousues bout à bout, gît encore au milieu des parchemins entassés qui forment les archives de la cathédrale de Salerne (n° 15). Dans ces deux manuscrits les miniatures sont au nombre de quinze, en laissant de côté les lettres ornées. Les sujets et les compositions ne diffèrent que par de légères variantes. Le travail du pinceau est le même : une gouache épaisse de couleurs vives, rehaussée de lumières blanches. Il n'est pas jusqu'à la bordure, composée de cercles multicolores, qui ne soit identique dans les deux rouleaux.

1. Les calques de cet *Exultet* perdu sont réunis avec des calques fort soignés de quelques miniatures des *Exultet* de Bari et de Salerne, dans un recueil factice qui porte, au département des Manuscrits, la cote I B 49. Ce recueil contient encore sept calques d'après les miniatures d'un autre *Exultet* perdu, sur lequel étaient représentés deux princes lombards, comme ceux qui ont régné conjointement au XIe siècle à Capoue ou à Bénévent. Le volume provient de la Bibliothèque de San Domenico. Les quelques annotations manuscrites qui accompagnent les calques paraissent remonter au commencement du XIXe siècle. Ce recueil a pu être formé par R. Guarini, le premier éditeur de l'*Exultet* de Mirabella-Eclano (V. plus haut, p. 221, n. 2).

2. L'*Exultet* de la Bibliothèque Casanatense a été décrit en détail, avec quelques erreurs, et en partie reproduit par M. Ch. Langlois (*Mélanges de l'École de Rome*, VI, 1876, p. 473-482, pl. VII et VIII).

L'influence de l'École du Mont-Cassin est sensible dans quelques détails de la décoration de ces deux manuscrits. Les deux grandes initiales intercalées parmi les miniatures de l'*Exultet-Casanatense* rappellent encore, avec leurs volutes d'or, les lettres ornées des deux *Exultet* du Mont-Cassin (Londres) et de Fondi (Paris). Trois scènes, — *la Crucifixion, le Passage de la mer Rouge, la Vierge assise entre deux anges,* — sont composées, sur les deux rouleaux de la Bibliothèque Casanatense et de la cathédrale de Salerne, à peu près comme sur l'*Exultet*, contemporain de Desiderius, qui a passé au British Museum. Cependant les deux rouleaux qui forment un groupe fraternel ne se rattachent que par un lien fort lâche à la famille artistique du Mont-Cassin : le prototype de leur illustration est ailleurs. Des images aussi caractéristiques que la *Terre* demi-nue, allaitant le lion et le cerf, et que l'*Agneau de Dieu* entre les animaux évangéliques sont évidemment imitées de l'*Exultet* enluminé à Bénévent vers 1050. L'imitation n'est point allée sans transpositions, ni sans variantes. C'est ainsi que l'Agneau, qui, sur le rouleau de Bénévent, figurait le Christ et accompagnait le nom du Sauveur (2 J) dans la seconde partie de la prose, est devenu, au commencement des deux rouleaux de la Bibliothèque Casanatense et de Salerne, le symbole des *divins Mystères*, qui, d'après le texte, participent à l'allégresse des anges (14-15 C). L'image féminine de l'Église assise sur une basilique est remplacée, dans l'*Exultet-Casanatense*, par un homme tête nue et debout, et, dans l'*Exultet* de Salerne, par un pape coiffé d'une tiare hémisphérique.

Des différences de ce genre prouvent que, malgré leur étroite parenté, l'*Exultet-Casanatense* et l'*Exultet* de Salerne n'ont pas été directement copiés l'un sur l'autre. Ils ont eu seulement un prototype commun, qui combinait quelques motifs de l'iconographie du Mont-Cassin avec toute une série de motifs archaïques, tirés de l'*Exultet* de Bénévent.

A quelle époque le rouleau décoré avant la prise de la capitale lombarde par les Normands a-t-il été l'objet d'une imitation aussi fidèle? On ne peut dater, à cinquante ans près, le rouleau de la Bibliothèque Casanatense; l'invocation finale mentionne seulement un pape, un évêque et un abbé (*preposito*), sans citer de noms ; le style des lettres indique le XIIe siècle. Le rouleau de Salerne n'est plus accompagné d'un contexte; mais les miniatures offrent l'image d'un évêque qui porte la mitre triangulaire de la première moitié du XIIIe siècle et l'effigie d'un roi ou d'un empereur imberbe, dont les longs cheveux sont roulés sur les oreilles. Ce souverain n'est autre que Frédéric II. La miniature terminale de l'*Exultet* de Salerne reproduit avec une étonnante exactitude le portrait du grand empereur, tel qu'il est représenté, assis et couronné, au frontispice du traité de fauconnerie rédigé par lui-même, et dont la Bibliothèque du Vatican possède un exemplaire abondamment illustré (*Vat. pal.* 1071)[1].

Après le XIIIe siècle on cessa de décorer des rouleaux de ce genre; mais les anciens parchemins enluminés restèrent en usage. Une miniature d'un missel de Molfetta (Terre de

1. Cf. d'Agincourt, *Peinture*, pl. LXXIII, 1.

Bari) représente, vers la fin du xv[e] siècle, un diacre déroulant l'*Exultet*. Aujourd'hui encore, si l'on se trouve dans la cathédrale de Salerne, au soir de la vigile pascale, on peut voir le vieux rouleau déchiré pendre du haut de l'ambon, à côté du candélabre de marbre étincelant d'émaux et d'or.

III

La série des rouleaux d'*Exultet* enluminés depuis le commencement du xi[e] siècle jusqu'au milieu du xiii[e] constitue l'un des plus précieux recueils de documents graphiques laissés par le moyen âge. Les historiens de la musique et de la liturgie trouveront matière à d'amples études dans les « neumes » qui accompagnent les syllabes de la prose et dans les multiples images qui reconstituent à nos yeux l'antique cérémonie du Samedi-Saint[1]. Pour quiconque prend intérêt à la vie du passé, la reproduction complète des rouleaux d'*Exultet* sera une illustration authentique et pittoresque des annales confuses de l'Italie méridionale. Derrière les princes lombards de Capoue et de Bénévent, en tunique courte, coiffés d'une couronne de souverain germanique, et portant la barbe pointue, sont rangées leurs milices casquées du heaume à couvre-joues et revêtues du haubert de mailles. Dans des groupes anonymes se pressent les habitants des villes lombardes et de la Terre de Saint-Benoît : les femmes ont roulé autour de leur visage, à la mode byzantine, le voile épais que les *sciociare* d'aujourd'hui posent plié sur leur chevelure. Les *Hypati* de Gaëte apparaissent le front surmonté de tiares invraisemblables et accompagnés de femmes chargées de bijoux comme l'étrange buste d'Elché. Ces personnages dessinés, au xi[e] siècle, par des mains enfantines, semblent des revenants de quelque hypogée chaldéen ou phénicien. A l'une des extrémités de la série formée par les rouleaux d'*Exultet*, Frédéric II, l'empereur et roi, simplement vêtu et le visage rasé, regarde, à l'autre extrémité, Basile II et son frère, avec leur longue barbe, leur longue chevelure mêlée aux pendeloques du diadème et leur tunique de soie, lourde de pierreries.

D'autres analyseront ces portraits et détailleront ces costumes; notre rôle, en présence de ces longs rubans d'images, doit se borner à dégager les faits qui intéressent directement l'histoire de l'art : formes, motifs, écoles.

Les rouleaux d'*Exultet* provenant de l'Italie méridionale ont été tous écrits et décorés soit dans l'enceinte d'un monastère, soit dans le rayon d'influence d'un atelier monastique. Sur les rouleaux de Capoue, de Sorrente et de Fondi les moines eux-mêmes se sont fait représenter et se sont arrogé la première place dans l'assemblée des prêtres. Sur tous les *Exultet*, à commencer par celui de Bari, où les monogrammes à entrelacs voisinent

1. L'étude musicale des *Exultet* a été ébauchée par M. Ebner sur des documents insuffisants et incomplets (*Musikalische Studien uber das Præconium pasquale*; Haberl, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 1893, p. 74 et suiv.). Dom Latil prépare sur ce sujet un travail d'ensemble.

avec des médaillons de saints grecs, les grandes initiales ornées sont bénédictines, comme l'écriture.

L'histoire de l'art bénédictin d'Italie, dont l'étude des manuscrits en feuilles nous a permis d'ébaucher un chapitre nouveau, sera précisée et complétée par la connaissance de manuscrits aussi nombreux et aussi richement illustrés que les rouleaux d'*Exultet*.

La série de ces rouleaux permet de suivre des variations subtiles dans la technique du coloris et le style du dessin. L'*Exultet* du British Museum et le fragment de la Vaticane n'ajoutent rien à ce que les manuscrits décorés par le moine Léon peuvent apprendre sur la virtuosité des miniaturistes formés à l'école des Grecs de Desiderius. Mais la comparaison d'un des rouleaux provenant du Mont-Cassin avec le rouleau conservé à Bari donne lieu à un parallèle instructif. Les figures dessinées sur l'*Exultet* contemporain de Basile II sont l'œuvre d'un Grec; les gouaches de l'*Exultet* de Londres ont été peintes par un moine qui connaissait toutes les ressources de l'art byzantin. La mort de Basile II et la consécration de la basilique du Mont-Cassin sont séparées par plus d'un demi-siècle. Dans cet intervalle, l'art byzantin avait rapidement évolué.

Les personnages trapus, les larges visages, les attitudes graves, les draperies tombant à plis droits faisaient place à des formes plus élégantes, plus grêles et plus mièvres, à des draperies plus agitées, à des mouvements plus hardis. La transformation qui s'opère alors dans l'art byzantin s'est traduite, en Italie, dans les miniatures de deux rouleaux. Entre l'*Exultet* de Bari et l'*Exultet* du Mont-Cassin, conservé au British Museum, les différences dans les proportions, les types et les attitudes des figurines sont exactement celles qui distinguent les deux cycles célèbres de mosaïques byzantines exécutés, l'un, au commencement du XIe siècle, dans l'église de Saint-Luc en Phocide, l'autre, vers la fin du même siècle, dans l'église de Daphni, près d'Athènes.

Avant l'arrivée des Grecs embauchés à Byzance pour les travaux du Mont-Cassin, les seules villes de l'Italie méridionale où un dessinateur sache exécuter une œuvre de noblesse antique, telle que l'illustration de l'*Exultet* de Bari, sont les villes d'Apulie où travaillent des Grecs. Dans les monastères bénédictins, les représentations de la figure humaine sont d'ordinaire aussi barbares, jusqu'au temps de Desiderius, sur les rouleaux d'*Exultet* que sur le manuscrit capouan de la *Loi des Lombards;* les *graffitti* qui couvrent le troisième *Exultet* de Gaëte sont à peine plus distincts que le fantoche tressé avec des entrelacs, au-dessous duquel un scribe irlandais se croyait obligé d'écrire la légende explicative : « Imago hominis. » Pourtant, vers le milieu du XIe siècle, quelques traditions artistiques se maintenaient encore, à travers le chaos des visions incohérentes. Mieux que le double frontispice du manuscrit de Saint-Grégoire écrit au Mont-Cassin pour l'abbé Théobald, l'*Exultet* bénéventin qui porte les noms de deux princes lombards prouve que les souvenirs de l'art romano-bénédictin du IXe siècle ne s'étaient pas entièrement perdus. Sur le second rouleau de Gaëte l'Église est représentée avec la

même tiare et la même tunique ornée de larges cercles que les Vierges-Reines peintes au IXe siècle dans la chapelle du Volturne.

Quand l'École du Mont-Cassin eut produit ses chefs-d'œuvre, son influence ne suffit pas à ranimer le goût artistique dans les monastères qui l'avaient perdu. Un étroit parchemin du XIIe siècle, cousu au bout du bel *Exultet* incomplet de Mirabella Eclano, porte quelques bonshommes tout maculés de rouge[1]. La maladresse du scribe qui a tenté d'illustrer ce parchemin est si spéciale et si personnelle qu'on est tenté de reconnaître, dans les vignettes enfantines de Mirabella, la plume tremblante et gourde qui a illustré une partie de la chronique de Sainte-Sophie de Bénévent.

Au Mont-Cassin même et dans les monastères voisins, les figures élégantes et sveltes des miniaturistes de Desiderius prennent, dès les premières années du XIIe siècle, un allongement démesuré. Un exemple de cette altération des proportions byzantines est donné, vers 1115, par les miniatures très soignées de l'*Exultet* de Fondi. C'est seulement, semble-t-il, vers la fin du XIIe siècle, que plusieurs artistes, dépendant peut-être d'un même atelier, reviennent au « canon » plus correct de la fin du XIe siècle. Les trois *Exultet* de la Bibliothèque Barberini, de la Bibliothèque Casanatense et de la cathédrale de Salerne marquent le retour à une tradition interrompue. Cet essai d'archaïsme byzantin est un fait remarquable, dont les manuscrits en feuilles du XIIe et du XIIIe siècle n'offrent aucune trace.

Comme le style des figures, l'iconographie des compositions se présente, dans les rouleaux d'*Exultet*, sous trois formes différentes : elle est barbare, byzantine ou « latine ». Dans l'illustration des étranges parchemins de Gaëte, la mise en scène est aussi confuse et aussi puérile que le dessin.

Des scènes évangéliques sont figurées sur les rouleaux des styles les plus différents : *Annonciation* de Capoue et de Naples, *Nativité* de Gaëte et de Sorrente, *Crucifixion, Saintes Femmes au Tombeau*, *Descente aux Limbes*, *Victoire du Christ sur la Mort*. Quel que soit le type des figurines et le caractère du dessin, les groupes sont ordonnés et les gestes réglés suivant les formules adoptées par les enlumineurs des *Évangéliaires* et des *Psautiers* grecs[2].

L'une de ces images reparaît sur tous les rouleaux, comme une allusion nécessaire à la solennité de Pâques : c'est le groupe qui figure invariablement dans l'iconographie grecque la *Résurrection du Christ*, l'Ἀνάστασις, par la *Descente aux Limbes*. Dans la suite chronologique

1. Le copiste n'a pas même pris soin de disposer, selon la coutume, les personnages au rebours du texte. Dans les invocations finales, un roi est mentionné à côté d'un empereur et un comte (« Respice, quesumus, Domine, super devotissimum famulum comitem nostrum... Memento etiam, Domine, famuli nostri Imperatoris, Domini nostri regis »). L'indication du roi reporte l'illustration de parchemin après le couronnement de Roger, premier souverain de Sicile (1131). Guarini a supposé que l'empereur et le roi n'étaient qu'une même personne ; il a pensé à Conrad de Hohenstaufen (*Atti dell' Acad. Pontan.*, Naples, I, p. 105).

2. L'image du Christ perçant d'un coup de lance le personnage de Hadès, qui représente à la fois l'Enfer et la Mort, n'est pas commune dans les miniatures grecques. Pourtant cette composition est d'origine byzantine : on la voit représentée, au-dessus de l' Ἀνάστασις, sur un manuscrit grec des *Homélies de la Vierge*, conservé à la Bibliothèque Vaticane (SCHLUMBERGER, *Basile II*, 1900, pl. VI).

des rouleaux d'*Exultet* provenant de l'Italie méridionale, la scène de l'Ἀνάστασις, cette étrange illustration de l'Évangile apocryphe de Nicodème, prend successivement deux dispositions, dont la seconde est l'inverse de la première. Sur le rouleau de Bari, le Christ est représenté à droite du spectateur; il a pris par la main le patriarche Adam, et il s'apprête à sortir de la caverne, sur le corps du Diable vaincu, avec les élus de l'ancienne Loi[1]. La pose du Rédempteur est simple et sculpturale : il est debout et fait le premier pas vers la lumière. La composition de Bari est reproduite sur les *Exultet* du XIe siècle, antérieurs à Desiderius. La seule différence est dans le mouvement du Christ : le Sauveur a mis sa croix sur l'épaule et marche à grandes enjambées, faisant voler derrière lui sa tunique et son manteau. Sur l'*Exultet* du Mont-Cassin la direction des groupes, le mouvement de la scène, le « moment » de l'action, changent brusquement. Le Christ, au lieu de s'en aller vers la droite, vient par la gauche. Il ne monte pas, suivi des élus : il *descend* vers les prisonniers qui lui tendent les mains du fond de la caverne. Autour des deux groupes formés par les premiers parents et par les deux rois-patriarches une foule d'élus de l'ancienne Loi s'est amassée.

Ces variations dans la scène de l'Ἀνάστασις, qui se manifestent sur deux rouleaux d'*Exultet* séparés par un siècle environ[2], suivent exactement celles qui se sont opérées, pendant la même période, dans l'iconographie byzantine. La composition de Bari est celle de la mosaïque de Saint-Luc en Phocide; la composition du Mont-Cassin, représentée sur le rouleau du British Museum, est celle de la mosaïque de Daphni[3]. Par l'iconographie de quelques scènes comme par le style des figures, les deux rouleaux enluminés en Italie au commencement et à la fin du XIe siècle se prêtent à des rapprochements minutieux avec les mosaïques conservées en Grèce.

Des figures allégoriques prennent place à côté des scènes bibliques et évangéliques. L'une de ces figures, tout au moins, est certainement empruntée à l'imagerie byzantine. Dans la miniature de l'*Exultet* de Salerne qui représente le *Passage de la mer Rouge* (15 L), une femme demi-nue apparaît au-dessus du groupe des Israélites : elle tient de ses deux mains les bouts d'une écharpe violette, semée d'étoiles, que le vent semble arrondir au-dessus de sa tête. Cette femme est la *Nuit* : au bord de la mer Rouge, elle symbolise la colonne d'ombre qui suit le peuple de Dieu, précédé d'une haute colonne de flammes. La même femme tenant le même voile constellé, et désignée par le mot Νύξ, figure de même, à côté d'autres allégories, — la Mer Rouge, le Désert, le dieu du Gouffre, — sur une miniature du grand Psautier grec de Paris, à côté de Moïse chantant le cantique d'actions de grâces, après le passage de la mer Rouge[4].

1. L'iconographie de l'Ἀνάστασις a été étudiée en détail par M. Millet : *Monuments Piot*, II, 1895, p. 197-214.

2. Il est curieux d'observer que, sur deux rouleaux du XIIe et du XIIIe siècle, qui reproduisent un prototype du milieu du XIe, — l'*Exultet* de la Bibliothèque *Casanatense* et celui de Salerne, — le miniaturiste est revenu à la composition la plus archaïque et a reproduit, en le simplifiant encore, le groupe sévère qui représente l'Ἀνάστασις sur le rouleau de Bari.

3. Cf. Diehl, *Monuments Piot*, III, 1896, pl. XXIV; — Millet, *le Monastère de Daphni*, pl. XVII.

4. *Ms. grec* n° 139, f° 419; Bordier, *Manuscrits grecs de la Bibl. nat.*, p. 113.

L'enfant demi-nu qui, sur l'*Exultet* de Salerne, représente l'Obscurité (*Caligo*) vaincue par la Lumière divine, et qui se montre pour la première fois sur l'*Exultet* de Bénévent, pourrait passer, comme la personnification de la Nuit, pour une allégorie byzantine, dans le goût antique. Cet enfant triste et noir ressemble, comme une ombre fraternelle, à l'enfant que le miniaturiste du *Grégoire de Nazianze* copié pour Basile le Macédonien a peint à côté du prophète Isaïe, en pendant à une image de la Nuit, balançant son voile aérien au-dessus de sa tête de statue grecque[1].

Mais la *Terre* qui, sur trois rouleaux d'*Exultet*, est assise près de l'enfant désigné par le mot *Caligo*, et qui, sur deux autres, montre son buste nu, émergeant du sol fleuri, ne figure pas au nombre des allégories byzantines, à côté des villes et des fleuves, représentés sous la forme des anciens dieux. La femme demi-nue qui livre ses mamelles nourricières à des animaux variés, bœuf ou cerf, lion ou serpent, est la simplification d'une peinture plus chargée d'attributs divers, qui fut exécutée, sous le règne de Charlemagne, par ordre de Théodulphe, évêque d'Orléans, le fondateur de l'église de Germigny[2]. Cette même figure, avec deux de ses attributs, la corne d'abondance et le serpent, est sculptée sur plusieurs ivoires carolingiens, et peinte sur plusieurs miniatures de la même époque[3]; l'image de la Terre, dont le buste nu apparaît parmi les arbustes, sur l'*Exultet* du Mont-Cassin (British Museum), reproduit exactement l'une des miniatures de l'Encyclopédie de Raban Maur, copiée, au Mont-Cassin, pour l'abbé Théobald, d'après quelque original germanique. Cette représentation de la Terre est, dans l'iconographie bénédictine d'Italie, un motif « carolingien ». Le Grec qui a dessiné les miniatures de l'*Exultet* de Bari n'a pas connu ce motif. Il a représenté la Terre sous les apparences d'une femme debout et richement vêtue. C'est par une figurine semblable que la Mer était personnifiée dans un manuscrit byzantin du IXe siècle, le « Psautier Chloudoff[4] ».

L'image allégorique de *l'Église* n'a point reçu place parmi les miniatures de l'*Exultet* de Bari. L'idée même de représenter la communauté des fidèles par la figure d'une femme n'est point née en Orient[5]. Ce sont les théologiens et les artistes occidentaux qui ont dressé l'image de l'Église couronnée en face de la Synagogue, reine déchue, qui chancelle et perd son diadème. L'Église apparaît pour la première fois, à côté de la Terre, sur les ivoires carolingiens, où les artistes formés dans les abbayes rhénanes ont groupé autour du Crucifix une série de figures allégoriques. Les diverses représentations de l'Église sur les *Exultet* de Bénévent, de Sorrente, de Salerne, ont pour prototype une composition germanique.

1. *Ms. grec* 510, f° 264 v°; BORDIER, p. 3-4. — KONDAKOFF, *Hist. de l'art byz.*, II, p. 37.
2. Cf. PIPER, *Einleitung in die Monumentale Theologie*, Gotha, 1867, p. 300.
3. CAHIER et MARTIN, *Mélanges d'Archéologie*, II, pl. IV-VIII; — *Nouveaux Mélanges*, II, p. 92, pl. V; — DIDRON, *Annales arch.*, XVIII, p. 235; — LEITSCHUH, *Gesch. der Karol. Malerei*, p. 284.
4. TIKKANEN, *Die Psalter-Illustration*, I, p. 26, fig. 31.
5. Dans le manuscrit des *Homélies du moine Jacques* sur la vie de la Vierge, conservé à la Bibliothèque nationale de Paris, (*Ms. grec* 1208; XIe siècle) l'Église est représentée par un temple à coupoles, sous lequel se presse, autour du Christ, une foule de saints et d'élus (f° 3, v°; BORDIER, p. 149-150).

Sur l'*Exultet* de la Bibliothèque Barberini, enluminé au Mont-Cassin dans le style byzantin, la Reine, qui fait le geste de l'orante, au milieu des fidèles, porte la même couronne fleuronnée que les souverains allemands représentés sur les miniatures du siècle des Othons (10 G).

La présence de motifs carolingiens sur les rouleaux enluminés dans l'Italie méridionale est un fait inattendu et qui ouvre le champ aux questions. L'illustration tout entière des rouleaux d'*Exultet* déconcerte par sa complexité. Les motifs les plus hétéroclites se trouvent rapprochés sur ces larges bandes de parchemin : grandes initiales de style germanique, représentations de la liturgie locale, scènes évangéliques composées suivant le canon constitué dans les monastères orientaux, allégories inconnues des artistes byzantins et combinées, sans doute, dans les abbayes des bords du Rhin. Enfin l'existence même de ces rouleaux est un problème. En quel lieu, à quelle date la prose lyrique du Samedi-Saint a-t-elle été, pour la première fois, copiée sur un parchemin et illustrée de place en place par des miniatures destinées à être exposées aux fidèles du haut de l'ambon ?

Le modèle des plus anciens rouleaux d'*Exultet* n'a pu être pris en Orient, pour cette raison péremptoire que la cérémonie du cierge pascal et la prière qui l'accompagne sont inconnues de la liturgie grecque. Doit-on chercher ce modèle en Italie ?

Trois rouleaux d'*Exultet* sont conservés à Pise. C'est dans les archives capitulaires de la cathédrale, à l'*Opera del Duomo*, que se trouve la plus ancienne bande de parchemin qui porte la prière pour la bénédiction du cierge pascal[1]. Le texte est la vulgate, avec l'éloge des abeilles ; l'écriture est une minuscule « caroline » du xe siècle. En tête du rouleau, deux dessins à la plume, assez gauches, représentent *la Crucifixion* et *la Descente de Croix*. Après ce timide essai d'illustration, le texte est écrit d'un trait.

La cathédrale de Pise possède encore deux rouleaux d'*Exultet*, beaucoup plus richement décorés que le parchemin des archives capitulaires. Ces deux rouleaux sont exposés au *Museo civico*. Le plus récent, sur lequel la prière est écrite en gothique carrée, et la musique en notes « guidoniennes », est orné d'une série de gouaches vivement colorées, dont le dessin, tout byzantin, est d'un peintre habile, contemporain de Duccio di Buoninsegna. L'illustration présente une série d'images qui ne se retrouvent dans aucun autre rouleau d'*Exultet* (*Icon. comp.*, n° 16).

L'Obscurité, que le Christ vient dissiper, est figurée, non point par un enfant nu, mais par deux groupes confus de figurines diaboliques, emprisonnées dans des nuées (16 F). A propos de la Pâque, les Hébreux sont représentés immolant l'agneau et marquant de son sang les portes de leurs demeures[2] (16 K). Les scènes liturgiques elles-mêmes offrent des détails curieux et uniques : pour allumer le feu sacré qui doit être entretenu jusqu'à la Pâque prochaine, le célébrant se sert d'une lentille de cristal, sur laquelle descend un

1. Ce manuscrit porte dans les Archives capitulaires de Pise le numéro 1820 ; j'en dois la connaissance à mon collègue M. Desprez, qui l'a signalé pour la première fois.

2. La scène illustre un passage de l'*Exultet* négligé par les miniaturistes de l'Italie méridionale.

rayon de soleil[1] (*Lumen Christi*). Cette iconographie abondante et bizarre ne ressemble par aucun trait aux diverses images combinées dans les monastères de l'Italie méridionale. Vers l'an 1300, un peintre siennois ou pisan a composé pour l'antique prière une illustration originale en style byzantin.

Au moment où fut écrit et enluminé ce rouleau, la cathédrale de Pise possédait déjà un *Exultet* couvert de miniatures. Le rouleau ancien aura sans doute paru trop barbare, au temps où l'art toscan devenait capable d'exécuter de grandes fresques et de magnifiques panneaux. Le clergé de la cathédrale remplaça le parchemin dédaigné par un rouleau tout neuf, dont la décoration fut confiée à un artiste émérite. Cependant le vieux rouleau à miniatures fut conservé : il est exposé, à côté du rouleau de 1300, dans une vitrine du *Museo civico* (*Icon. comp.*, n° 16). Ce rouleau peut être attribué au XIe siècle, d'après l'écriture et les dessins, coloriés de teintes crues. Les sujets représentés sont répartis en deux groupes : l'un, rejeté hors du texte, avant la prière, forme une série de scènes évangéliques, commençant avec le Christ en gloire et l'Annonciation, pour finir avec la Cène[2]. L'autre groupe de miniatures, qui fait suite au premier, commence avec l'image du diacre debout sur l'ambon qui, sur plusieurs *Exultet* de l'Italie méridionale, accompagne l'invocation préliminaire : *Lumen Christi*. Après l'E initial, une suite de minuscules figurines illustre la prière, jusqu'aux invocations terminales pour le pape, l'empereur et un duc. Certains sujets sont représentés par des images différentes de celles qui ornent les rouleaux de l'Italie méridionale; la Terre n'est pas personnifiée par une femme, mais figurée par un paysage sommaire, dans lequel des paysans, accompagnés de bêtes de somme, se livrent aux travaux des champs. Pourtant l'ensemble de l'illustration rappelle d'une manière singulière l'*Exultet* de Sorrente et celui de Capoue[3]. L'écriture est la lombarde bénédictine de l'Italie du Sud, et les deux monogrammes, l'E couvert d'entrelacs et le V décoré du médaillon du Christ, semblent tirés de quelque manuscrit copié au Mont-Cassin vers le milieu du XIe siècle. L'*Exultet* archaïque de Pise n'est probablement pas pisan. Il a pu être apporté de l'une des villes de l'Italie méridionale avec lesquelles le grand port de la Toscane entretenait des rapports constants. Le seul des trois rouleaux d'*Exultet* conservés à Pise qu'on pourrait invoquer, pour expliquer la formation de l'imagerie qui se développa sur les *Exultet* apuliens et campaniens, a peut-être été lui-même décoré en Apulie ou en Campanie. Quant aux rouleaux d'*Exultet* conservés hors de Pise, à Rome ou à l'étranger, ils proviennent tous de l'Italie méridionale.

C'est donc, selon toute vraisemblance, de quelque monastère de l'Italie du Sud

1. Sur ce détail de la cérémonie, cf. Mgr DUCHESNE, *Origines du Culte chrétien*, p. 240.

2. J'ai cru inutile de reproduire dans l'*Iconographie comparée des rouleaux d'*Exultet, les scènes évangéliques qui accompagnent le rouleau de Pise, sans concourir à l'illustration du texte. Les miniatures de ce rouleau se trouvent reproduites dans plusieurs ouvrages : MARTINI, *Theatrum Basilicæ Pisanæ*, réimpr. de 1878, in-f°, pl. XXX; — ROSINI, *Istoria della Pittura italiana*, Pise, 1839, I, pl. I et XIII; — FÖRSTER, *Denkmäler der Italienischen Kunst*, I, p. 11 ; — ROHAULT DE FLEURY, *les Édifices de Pise*.

3. L'*Exultet* de Pise n'est pas le seul dont le texte soit précédé d'une suite de scènes de la vie du Christ. Trois scènes évangéliques se succèdent à la même place, sur le rouleau, de dessin apulien, conservé à Bari.

qu'est sorti le premier rouleau d'*Exultet* illustré d'une suite de miniatures, qui ait été employé dans la chrétienté, le prototype, aujourd'hui perdu, des rouleaux de Bari et de Bénévent. L'emploi d'un *volumen* de parchemin a pu être suggéré par la vue d'un rouleau oriental, analogue au rouleau de la Vaticane, sur lequel le texte grec du Livre de Josué est accompagné de miniatures. Mais quel est le modèle que l'enlumineur a suivi pour choisir les passages à illustrer et les figures à représenter ?

Une première indication est donnée par les lettres ornées. Les grandes initiales E et V sont comme l'entrée monumentale des deux parties de la prière, qui commencent par les mots *Exultet* et *Vere dignum*. Deux lettres semblables marquent, dans les missels latins, à partir de l'époque carolingienne, deux passages solennels du canon de la messe : ces deux lettres sont le V du *Vere dignum* et le T du *Te igitur*. Le V a passé dans les *Exultet;* il a gardé sur quelques rouleaux de l'Italie méridionale cette forme de monogramme traversé d'une croix et consacré par l'image du Christ de Majesté, dont les docteurs français du moyen âge, Sicard et Guillaume Durand, devaient commenter le sens symbolique[1]. De son côté, l'E initial de l'*Exultet* fait pendant au T du *Missel*. Retrouvera-t-on de même dans les livres liturgiques de l'Église latine la série des images insérées dans le texte de l'*Exultet ?*

Ces images sont réparties entre trois ordres de sujets : des scènes sacrées (bibliques, évangéliques ou allégoriques), des cérémonies ecclésiastiques et des portraits de contemporains. En dehors des rouleaux d'*Exultet* ces trois cycles de représentations *historiques*, *liturgiques*, *personnelles*, ne se trouvent que dans les sacramentaires latins ornés de peintures. L'illustration du sacramentaire d'Ivrée, qui remonte à l'an mil, ressemble, dans ses grandes lignes, à celle des rouleaux de l'Italie méridionale. A côté de la cérémonie du baptême, des scènes relatives aux grandes fêtes (*Nativité, Descente aux Limbes, Saintes Femmes au Tombeau*), des effigies de l'évêque Warmund et de l'empereur Othon, les grandes initiales du *Vere dignum* et du *Te igitur* correspondent exactement aux initiales E et V de l'*Exultet*[2].

Un rapprochement aussi frappant dénonce l'origine du cycle d'images qui se forma, dans l'Italie du Sud, autour de la prose pascale. Quand cette prière eut été tirée du sacramentaire et déployée sur un rouleau qu'elle couvrait tout entier, les miniatures destinées au texte privilégié furent imitées de la série d'images qui se développait sur les pages des sacramentaires latins, à commencer par le manuscrit décoré pour Drogon, fils de Charlemagne. Ce décor des sacramentaires s'était lui-même constitué à l'époque carolingienne et probablement en pays germanique. Le sacramentaire de Warmund, écrit en Piémont, vers le temps où fut décoré l'*Exultet* de Bari, est, par le

1. Ebner, *Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des* Missale romanum ; Fribourg-en-Brisgau, 1896, p. 432-441.

2. Bibl. Capit. d'Ivrée, n° 86. Le Sacramentaire de Warmund compte treize miniatures (Ebner, p. 450); l'*Exultet* de Bénévent en a quinze.

style des miniatures et le décor des grandes initiales, une œuvre toute « septentrionale »[1].

L'iconographie des rouleaux d'*Exultet* tient donc, par sa souche la plus profonde, à l'art carolingien. Les Bénédictins de l'Italie méridionale, qui adaptaient à ces rouleaux l'imagerie des sacramentaires, ont emprunté à l'héritage des artistes rhénans non seulement les figures allégoriques de la Terre et de l'Église, mais encore ce qu'on peut appeler le « catalogue thématique » des sujets à représenter.

Le prototype d'un rouleau enluminé, une fois établi dans l'Italie méridionale, ne fut pas copié sans variantes, d'une ville à l'autre. Entre les motifs essentiels et primitifs, des motifs nouveaux s'intercalèrent dans le cours du XIe siècle. Ce développement des thèmes était une croissance spontanée. Les miniaturistes, en illustrant des passages que leurs prédécesseurs avaient négligés, ne faisaient que céder aux suggestions d'un texte « plastique » entre tous. A côté des allégories carolingiennes, qui gardaient leur caractère d'origine, se multiplièrent les scènes évangéliques, composées d'après l'iconographie grecque, qui était partout répandue par les miniatures et les ivoires.

L'École du Mont-Cassin, quand elle eut acquis toute la science des artistes grecs, n'ajouta presque rien à la série d'images dont se composait, dans la seconde moitié du XIe siècle, un rouleau d'*Exultet*. Le parchemin du British Museum, décoré au temps de Desiderius, est, par le style des figures et la technique du dessin, une nouveauté admirable et un chef-d'œuvre byzantin ; par le choix des sujets représentés, il n'est que la suite et la copie d'une série d'œuvres latines. Un siècle et demi plus tard, le rouleau de Salerne montre de manière encore plus frappante la nécessité de distinguer, dans les miniatures bénédictines de l'Italie du Sud, entre le style et le sujet : les figures, prises une à une, et la plupart des compositions, isolées des compositions voisines, passeront pour d'excellentes copies d'originaux byzantins; pourtant la suite des scènes et l'arrangement même de quelques groupes sont très fidèlement reproduits d'après l'*Exultet* de Bénévent, qui, par l'iconographie et par le style, est l'un des plus éloignés de l'art byzantin.

Les manuscrits en feuilles avaient révélé la richesse et la vitalité du décor d'origine germanique qui fut adopté dans les ateliers bénédictins pendant près de trois siècles, et qui, bien loin de disparaître au contact de l'art grec, ne fit que prendre, à ce contact, plus de vigueur et plus d'éclat. Les *Exultet* ont prouvé que, dans l'Italie du Sud, l'art latin et septentrional ne fut pas représenté seulement par des initiales, des entrelacs et des monstres : avant et après la floraison de l'art byzantin transplanté au sommet du Mont-Cassin, le souvenir des ivoires carolingiens fut conservé par des figures allégoriques, et la vieille iconographie des sacramentaires latins continua de donner le thème essentiel des illustrations les plus compliquées. C'est ainsi que l'étude de l'enluminure et de la miniature peut aboutir à des conclusions positives, et ouvrir une voie lumineuse à l'étude de la peinture murale.

1. A. Springer, *Der Bilderschmuck in den Sakramentarien* (*Abhandlungen der Kön. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften; Phil.-Hist. Cl.*, XI, 1889, p. 362).

CHAPITRE VI

LA PEINTURE MURALE

La question de Sant'Angelo in Formis. — Contribution apportée à l'étude de cette question par la découverte des fresques du Volturne et l'analyse des miniatures bénédictines.

I. — Fresques bénédictines antérieures à l'abbé Desiderius dans les grottes et les oratoires de Campanie. — Calvi; *Grotta dei Santi; Grotta delle Fornelle;* x^{e}-xie siècle. — Castellamare; *Grotta di San Biagio;* x^{e}-xie siècle. — *La Badia*, près Majori. — Abside de la chapelle de Santa Maria di Trochio, près Cassino. — Motifs des peintures bénédictines du xe et du xie siècle qui reparaissent dans les mosaïques, au temps de Desiderius.

II. — Les fresques de Sant'Angelo in Formis; le *style:* diverses mains dans les diverses parties de la décoration. — Le narthex, œuvre d'un maître grec, à rapprocher des figures peintes dans la chapelle du *Crocefisso*, au pied du mont Cassin. — L'abside; portrait de Desiderius; coloris violent imitant la mosaïque. — L'absidiole de droite et la nef; style de miniature. — Les scènes bibliques et le Jugement dernier; allongement des proportions, indice d'une date plus récente.

III. — Le *programme* de la décoration. — Thèmes byzantins: la Vierge glorieuse et les anges. — Thèmes latins; leur prépondérance. — Les nefs: les prophètes et le parallélisme des deux Testaments. — La femme adultère, illustration d'un verset omis dans nombre d'Évangéliaires grecs. — La Vierge-reine, motif latin au milieu des peintures grecques du narthex.

IV. — L'*iconographie.* La Vierge-reine, copie d'une image de la *Sainte Sophia.* — L'Évangile de Sant'Angelo comparé aux miniatures des Évangéliaires byzantins et des manuscrits bénédictins. — Le *Jugement dernier.* — Origines des représentations de la Cène. — La terreur du dernier Jour dans les écrits des théologiens du Nord; allusions au Jugement dernier lues dans les images de la gloire céleste. — Comment le Christ de l'Ascension devint le Juge des vivants et des morts. — La résurrection des morts; le Paradis et l'Enfer. — L'iconographie latine du Jugement dernier. — L'iconographie byzantine au xie siècle, d'après la miniature d'un Évangéliaire. — Traits singuliers de cette iconographie; leur origine dans un écrit de saint Éphrem le Syrien. — Le Jugement dernier de Sant'Angelo n'est pas byzantin, mais « germanique ». — Extraordinaire complexité de l'art représenté par les peintures de Sant'Angelo in Formis: style byzantin; programme latin; iconographie grecque et latine. Comparaison avec les rouleaux d'*Exultet* contemporains de Desiderius.

V. — Autres peintures bénédictines de la fin du xie siècle et du commencement du xiie. — La crypte de l'église bénédictine voisine d'Ausonia (Le Fratte); style de miniature. — L'abside de l'ancienne cathédrale de Foro Claudio; style de mosaïque.

VI. — Histoire résumée de la peinture bénédictine en Campanie après le ixe siècle. — Rôle des maîtres grecs appelés par Desiderius. — Persistance de l'art latin et « carolingien » au Mont-Cassin.

Parmi les œuvres de peinture que l'école artistique du Mont-Cassin a laissées sur des parchemins ou sur des murs d'église, les seules qui eussent été jusqu'ici l'objet d'une étude et d'une discussion critique étaient les fresques conservées, près de Capoue, dans l'église bénédictine de Sant'Angelo in Formis, rebâtie, au pied du mont Tifata, par Desiderius lui-même.

Cet ensemble de peintures murales, unique dans l'art chrétien pour l'antiquité, la richesse iconographique et l'excellente conservation, a été célèbre avant d'être connu. Depuis la publication de l'ouvrage de Schulz, en 1860, les historiens qui, pendant plus de trente ans, citèrent Sant'Angelo in Formis, n'avaient eu sous les yeux que la description

incomplète donnée par le savant saxon, avec quatre dessins gravés au trait[1]. Le monument que personne n'allait interroger sur place était cité de loin comme l'exemple typique de l'art byzantin adopté par les moines artistes du Mont-Cassin.

En 1892, F.-X. Kraus fit ce que tant d'autres avaient négligé de faire : le voyage de Capoue au hameau voisin de Sant'Angelo. Après une étude attentive des fresques, il donna ses conclusions, qui contredisaient, point par point, l'opinion traditionnelle[2]. C'est à peine s'il reconnaissait dans quelques détails l'influence des maîtres grecs appelés par Desiderius. Par les lignes maîtresses de son iconographie et par les traits caractéristiques de son style, l'art qui règne dans l'église bénédictine ne tient pas, selon Kraus, à la tradition byzantine : il est latin, septentrional, « carolingien-othonien[2] ». L'école du Mont-Cassin, dont Sant' Angelo in Formis est l'œuvre capitale, reste au XIe siècle ce qu'elle avait été depuis le temps de Charlemagne : l'asile d'un art directement sorti des catacombes de Rome. Du haut du Mont-Cassin cet art avait autrefois rayonné jusqu'en Allemagne. Au Xe siècle, il s'était manifesté dans une île du lac de Constance : c'est la primitive tradition du Mont-Cassin qui s'est conservée dans les fresques de l'église de Saint-Georges à la Reichenau. Au XIe siècle, du vivant même de Desiderius, c'est l'art de la Reichenau qui survit à Sant'Angelo in Formis[3].

La thèse était trop révolutionnaire pour ne point soulever de protestations. Seul M. Zimmermann s'est rallié presque sans réserve à l'opinion formulée par Kraus, en soutenant que la décoration tout entière de Sant'Angelo reproduisait des thèmes du premier art chrétien et était « animée d'un esprit occidental[4] ». Dobbert et M. Frey se sont inscrits en faux contre les assertions de Kraus; dans ces réfutations, l'un a multiplié, avec son ordinaire précision, des rapprochements, dont beaucoup sont décisifs[5]; l'autre a montré sa prédilection pour les idées abstraites et les théories monumentales[6]. Pourtant Kraus ne s'est point déclaré convaincu, et, en revenant, dans sa grande *Histoire de l'Art chrétien*, sur l'étude de Sant'Angelo in Formis, il a repris ses anciennes positions[7].

Quiconque relira, sans préjugé, les pièces du procès encore pendant, se convaincra que le dossier de chaque avocat était trop incomplet pour que sa plaidoirie pût clore le débat. En dehors de Sant'Angelo in Formis, Kraus renvoie obstinément à l'église de la Reichenau; il ne veut connaître ni peintures byzantines, ni peintures italiennes contemporaines des fresques qu'il décrit. Dobbert, de son côté, cite à profusion d'authentiques œuvres byzantines : miniatures, ivoires, orfèvreries; mais il ne connaît que par ouï-dire les miniatures du Mont-Cassin, et il n'a pas vu de ses yeux Sant'Angelo in Formis. La basilique campa-

1. Schulz, II, p. 173-181; *Atlas*, pl. LXX et LXXI.
2. *Jahrb. der K. Preuss. Kunstsamml.*, XIV, 1893. L'article de Kraus est illustré de trois magnifiques planches, qui reproduisent en phototypie la totalité des scènes évangéliques conservées et le *Jugement dernier*.
3. Art. cité, p. 96-100 du recueil.
4. Zimmermann, *Giotto*, I, p. 57.
5. Dobbert, *Jahrb. der K. Preuss. Kunstsamml.*, XV, 1894, p. 125-158; 211-229.
6. C. Frey, *Ursprung und Wese Westeuropäischer Kunst im Mittelalter* (*Deutches Wochenblatt*, 12 et 19 octobre 1893).
7. F.-X. Kraus, *Gesch. der Christl. Kunst*, II, p. 67 et 374.

nienne reste, dans les écrits contradictoires de ces deux maîtres, un monument isolé, soit de l'Orient, soit de l'Occident, par une vaste étendue de « terres inconnues ».

Pour reprendre la discussion, il faut avoir comblé les lacunes. On connaît désormais, entre le Mont-Cassin et la Rome du IXe siècle, entre le Mont-Cassin et la Byzance du XIe, des séries entières d'œuvres d'art, dont la seule indication jette sur le problème de Sant'Angelo in Formis une lumière nouvelle.

La première école du Mont-Cassin, dont Kraus avait eu comme la divination, pouvait passer pour un mythe : elle a pris corps dans les peintures découvertes aux sources du Volturne. Cette école s'est rattachée à l'école mi-latine, mi-byzantine, qui florissait à Rome au VIIIe et au IXe siècle.

Entre les peintres contemporains des abbés Josué et Épiphane et les artistes formés sous le regard de Desiderius, les miniatures des manuscrits et des rouleaux d'*Exultet* ont fait la chaîne; lettres enluminées et figurines peintes sont venues attester que, dans les ateliers bénédictins, la tradition romano-byzantine du IXe siècle survécut aux ruines accumulées par l'invasion sarrasine, et s'enrichit d'éléments directement empruntés au décor « septentrional » et à l'iconographie carolingienne.

Il serait possible, à la rigueur, d'appliquer directement les conclusions tirées de la connaissance des miniatures à l'étude des fresques contemporaines de Desiderius. Mais, avant de prendre ce parti, il faut étendre les recherches aux peintures murales que les Bénédictins ont pu exécuter avant le temps du célèbre abbé.

De telles peintures existent encore. Si elles ont échappé à Kraus, elles se trouvaient pourtant décrites en partie dans les ouvrages de Schulz et de Salazaro. Une étude nouvelle de ces peintures achèvera de faire connaître l'état de la tradition bénédictine, au moment où fut commencée la décoration de Sant'Angelo in Formis.

I

Les fresques bénédictines de l'Italie méridionale se trouvent, de même que la plupart des peintures basiliennes, dans des grottes abandonnées. La région campanienne avait eu, dès le VIe siècle, des ermites latins, saint Mennas, saint Renatus, qui s'étaient retirés, comme les caloyers, au milieu des rochers : *in prærupta rupe*, écrit Léon d'Ostie, en parlant d'un solitaire établi dans les environs de Naples. Au pied même du Vésuve, l'église d'une abbaye qui possédait des biens considérables portait le nom d'une grotte consacrée, *Sancta Maria de spelea* ou *de illa spelunca*[1]. On n'a aucune raison de supposer que les premiers habitants de ce monastère fussent des Grecs[2]. L'une des grottes érémitiques creusées dans les ravins

1. « Ecclesia sub vocabulo Dei genitricis et virginis Marie que sita est in Monte Besubei, ubi nunc modo dominus Sparano sacer et humilis abbas regimen tenet » (Acte de 976; *Regii Neap. Archivii Monum.*, I, II, p. 244, n° CLXIV; cf. p. 103, n° CLXXX; CAPASSO, *Mon. Neap. Ducatus*, II, II, p. 180).

2. L'église du Vésuve fut donnée à l'abbaye bénédictine de San Lorenzo d'Aversa en 1079 (DI MEO. *Annali crit. diplom.*, sub anno).

voisins du mont Taburno, près des Fourches Caudines, la *grotta di San Mauro*, porte encore le nom du disciple de saint Benoît[1]. En établissant leur demeure et leur oratoire dans quelque cavité naturelle, les bénédictins de l'Italie méridionale n'imitaient pas les basiliens : ils ne faisaient que se conformer à l'exemple qu'avait donné le patriarche des moines latins, en sanctifiant par sa pénitence la caverne de Subiaco, le *sacro Speco*, qui fut, dans la suite, décoré de peintures comme la chapelle d'une *laure* apulienne.

Quatre des grottes campaniennes qui ont été consacrées au culte ont gardé des restes notables de peintures antérieures au XIIe siècle.

Deux de ces grottes se trouvent non loin de Capoue, dans un ravin profond, près d'une cathédrale abandonnée, seul reste de la ville épiscopale qui s'éleva sur les ruines de l'antique Calès. Le souvenir même de cette ville déchue avait achevé de s'effacer, depuis qu'en 1818 l'évêché avait été transféré à Teano : il fallut ranimer, de nos jours, une tradition éteinte, pour rendre aux masures groupées près de l'église ancienne le nom savant de *Calvi risorta*[2].

La *Grotta dei Santi*, la plus voisine des habitations de Calvi, a été retaillée au pic dans le tuf calcaire. Au fond d'une sorte de nef large et haute, un bloc réservé dans le rocher forme un sanctuaire surélevé, au-dessus duquel l'abside est creusée. Des peintures votives se sont conservées sur toutes les parois de la grotte. Les noms latins des saints sont écrits à côté des visages en grandes lettres carrées de couleur blanche; sous les personnages on déchiffre quelques noms de donateurs, pour la plupart des noms lombards. La formule dédicatoire n'est plus la prière monotone, écrite en grec ou en latin dans les grottes de la Terre d'Otrante : « Μνήσθητι, Κύριε, τοῦ δούλου σου Ἀδριανοῦ... »[3]; « *Memento, Domine, famuli tui Saruli sacerdotis* »[4]. C'est une véritable signature de donateur, analogue à celle que les témoins apposaient au bas d'un parchemin : « *Ego Florisantio cum uxor mea Gaita piniere feci...* »

Les peintures de la *Grotta dei Santi* forment quatre séries bien distinctes. La première comprend une vingtaine d'images votives de saints et de saintes, rangées le long de la nef, une *Crucifixion*, le *Martyre de saint Laurent*, et une scène de la *Légende de saint Sylvestre :* le saint pape chassant un dragon à queue de serpent, tandis que saint Pierre et saint Paul lui apparaissent dans le ciel[5].

D'après les costumes, il est clair que ces peintures sont antérieures au XIIe siècle. Les évêques n'ont pas la mitre, ni les papes la tiare : tous les dignitaires ecclésiastiques sont

1. Les grottes du mont Taburno ont été décorées de peintures : celles qu'on y voit aujourd'hui sont pour la plupart modernes, et l'une d'elles porte la date de 1601. Pourtant la *grotta di San Simeone*, à 3 kilomètres d'Airola, renferme encore une tête de Christ peinte au XIIe siècle. Cf. F. COLONNA DI STIGLIANO, *le Grotte del Monte Taburno*, Naples, 1889, p. 20 et 30.

2. SCHULZ, II, p. 155-158.

3. DIEHL, *l'Art byzantin dans l'Italie méridionale*, p. 32.

4. *Ibid.*, p. 139.

5. Voici la suite des peintures de la nef, à partir de l'entrée, avec les rectifications qu'il faut apporter aux lectures de Schulz : à droite S. CLEMENS, S. SILVESTER, S. MAXIMVS, S. PETRVS, S. STEPHANVS, le *Crucifiement*, [S. JOANNES (saint Jean l'Évangéliste), une sainte orante, S. JOANE (saint Jean-Baptiste), S. COSMAS, SA BARBARA, S. SIMON; à gauche, un saint évêque, SCA LVCIA, un *Ange*, tenant dans une balance une âme, sous figure d'enfant (sans doute l'âme de saint Laurent); le *Martyre de saint Laurent*, un saint dont le nom est illisible, saint Michel, S. CASTRENSIVS (*fig.* 95), S. MAVRICIVS, S. BONIFACIVS; la *Légende de saint Sylvestre*.

représentés tête nue. La robe de princesse que porte sainte Barbe est, comme la robe royale des deux Vierges de la chapelle du Volturne, ornée de grands cercles, autour desquels de larges touches de blanc piquent d'énormes gemmes ; la couronne de la sainte est une tiare basse à trois fleurons, identique à celle qui coiffe l'une des femmes représentées, au xe siècle, sur le *Bénédictionnaire* de la Bibliothèque *Casanatense*. Dans la scène du *Martyre de saint Laurent*, le corps du saint étendu sur le gril, l'attitude de l'un des bourreaux qui maintient le martyr avec une fourche, le geste de l'empereur qui assiste au supplice sont autant de souvenirs directs de la fresque du Volturne[1]. Le coloris seul est aussi différent que possible du coloris doux et blond des peintures murales contemporaines de l'abbé Épiphane. Sur les visages jaunâtres et ridés les traits sont marqués en noir et les joues sont marbrées de larges plaques rouges. Dans la draperie, les couleurs dominantes sont un rouge violacé et un bleu noirâtre, encore durcis par des stries très rapprochées d'un blanc sec. Ce coloris acerbe est exactement celui qu'emploie le miniaturiste bénédictin qui, dans les premières années du xe siècle, a représenté au frontispice du manuscrit de la *Règle* le portrait de Jean, premier abbé du monastère de Capoue, dont Calvi était séparée par moins de deux heures de marche. La *Grotta dei Santi* a conservé, dans cette série de peintures offensantes pour l'œil, une œuvre précieuse de l'école capouane du xe siècle.

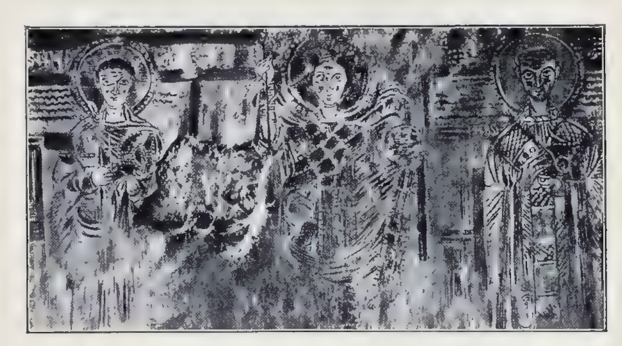


FIG. 95. — L'ARCHANGE SAINT MICHEL ENTRE DEUX SAINTS. FRESQUE DU Xe SIÈCLE DANS LA GROTTA DEI SANTI, PRÈS CALVI (TERRE DE LABOUR).

Une seconde série commence avec les peintures de la paroi qui forme iconostase : six bustes de saints en vêtements blancs dans des médaillons à fond jaune ; au-dessus, quatre figures en pied : une sainte Marguerite tenant une couronne, comme les saintes des fresques du Volturne, et, entre deux prêtres vêtus de la chasuble, la Vierge assise, portant sur ses genoux l'Enfant, qui tient dans la main gauche un *volumen*. Les couleurs, plus crues que dans la série précédente, sont posées comme au hasard, avec une inexpérience qui rappelle les miniatures capouanes du début du xie siècle : la sainte Marguerite a la chevelure bleue, de même que les figurines du manuscrit des Lois lombardes avaient les cheveux violets. A ce groupe se rattache une figure d'orante, la tête couverte du voile brun des vierges byzantines, qui se trouve isolée sur la paroi de droite, parmi les figures violacées du xe siècle. A côté de l'orante, un saint Jean-Baptiste, vu de face, commence une troisième série de peintures, qui se continue sur la paroi de gauche, au-dessus du *Miracle de saint Sylvestre*.

1. Le peintre a seulement ajouté certains détails barbares, comme les mouchetures lie de vin qui couvrent le corps du martyr, et les deux personnages qui se penchent pour recueillir la graisse fondue.

On voit de ce côté une file de cinq personnages : le dernier est saint Sylvestre lui-même, à côté duquel le dragon est représenté sortant d'un édicule. Les deux séries de peintures étagées l'une au-dessus de l'autre doivent être attribuées à deux mains et, sans doute, à deux dates différentes. Dans la file supérieure, les traits sont fins et réguliers ; le teint des visages est d'un jaune pâle, cerné de noir et de rouge, et marqué aux pommettes de taches orangées ; dans les vêtements, les teintes vineuses ont fait place à des tons frais : orangé, vert clair, rouge cerise. Près du saint Sylvestre, debout et tête nue, sont rangés un saint évêque coiffé d'une sorte de turban gris et tenant une crosse blanche, un saint avec une chlamyde de patricien byzantin, agrafée sur l'épaule droite, et un saint diacre qui tient une couronne.

La décoration de l'abside, que Schulz a reportée au xive siècle, peut être datée plus exactement, par comparaison avec les miniatures bénédictines. Au fond de la large niche le Christ est debout entre deux anges ; à droite et à gauche sont debout, en pendant les uns aux autres, saint Paul et saint Pierre, deux apôtres et deux évêques. A droite, la file de personnages est continuée sur la paroi par les images d'un saint diacre et de saint Nicolas. Les visages ronds, cernés de noir, rappellent de la manière la plus frappante, avec leurs gros yeux, leur nez court et leur large menton, les figurines de l'*Exultet* de Bénévent. Ces fresques, qui sont coloriées par taches plates et vives, appartiennent au xie siècle.

En quittant la *Grotta dei Santi* et en suivant le ravin pendant un kilomètre environ, après avoir passé sous le viaduc de la grand'route, on trouve une seconde grotte, dite *Grotta delle Fornelle*, que Schulz n'a pas visitée et que Salazaro a fait connaître[1]. C'est une vaste excavation naturelle, régularisée à coups de pic[2]. Les peintures qui décoraient cette grotte, jusqu'à une hauteur de 5 ou 6 mètres, sont en partie conservées ; sous plusieurs des files de personnages on distingue les restes peu intelligibles de larges inscriptions, rongées par le salpêtre[3]. Les peintures de la *Grotta delle Fornelle* remontent, comme celles de la *Grotta dei Santi*, au xe et au xie siècle. Les parois de droite et de gauche étaient couvertes de saints aux costumes ornés de cercles et de gemmes : le coloris, où domine l'ocre jaune, rappelle encore les fresques du Volturne. Sur la paroi du fond sont rangés en file des personnages identiques, pour la finesse des types et la vivacité des couleurs, aux figures dont nous avons formé, dans le cycle de la *Grotta dei Santi*, la troisième série de fresques. Au milieu, la Vierge en orante, entre deux anges en costume d'empereur byzantin ; à droite et à gauche huit saints. Parmi ceux-ci figurent un évêque, représenté tête nue, et quatre hommes, qui portent la barbe en pointe des Lombards et sont vêtus comme les princes

1. Salazaro, I, p. 58.

2. Dans la paroi du fond est ouverte une petite baie qui donne accès à une grotte plus basse et dépourvue de décoration.

3. Dans une sorte de niche, à droite de l'entrée, au-dessous d'une file de saints tenant des couronnes et des restes informes d'une Nativité (au milieu de la composition, un personnage assis est désigné par l'inscription JOSEP'), on peut lire les mots suivants : 1° lettres noires : KALENDAS NOVEMB . R . PRI . T . DEP . . AZIO ISSTIVS ALTARE *in* ONORE $\overline{\text{DI}}$ ET $\overline{\text{SCE}}$ MARIE VIRGINIS ET $\overline{\text{SCI}}$ MICHAELIS ET $\overline{\text{SCI}}$ PETRI APLI ET $\overline{\text{SCI}}$ NICOLAI ET.... ; 2° lettres blanches : . . ICMVNDI ET $\overline{\text{JOHS}}$ FILIO MEO ET MARIA ET LANDELGRIMI (*qui*) OFERVNT ALTARE $\overline{\text{DNO}}$...

et les seigneurs dont les rouleaux d'*Exultet* de Bénévent et de Capoue ont conservé l'image[1].

La grotte de *San Biagio*, près de Castellamare, est une ancienne nécropole chrétienne[2]. La chambre funéraire qui a été décorée de peintures forme une large et étroite galerie, dont les parois sont creusées de niches, en forme d'*arcosolium*, et qui aboutit à une sorte d'abside. Le long du corridor les images peintes sont disposées, pour la plupart, au fond des *arcosolia* et sur l'intrados des archivoltes; quelques-unes sont rangées entre les niches; l'arc triomphal de la petite abside est surmonté de cinq médaillons. Dans ces peintures, de même que dans celles de Calvi, les groupes diffèrent les uns des autres par la technique et le style. Une première série comprend d'abord les cinq médaillons à fond rouge de l'abside; ces médaillons encadrent des bustes vêtus de tuniques blanches, unies ou rayées de laticlaves rouges : au centre, le Christ, avec le nimbe crucigère, entre l'A et l'Ω; les cheveux et la barbe sont noirs; le type est régulier, l'expression très calme; à droite et à gauche, d'abord deux bustes d'archanges (MICAEL, GABRIHEL), puis deux apôtres, à figure maigre et à longue barbe grise. Tous ces personnages ont le nez court et le menton énorme dont les plus anciennes peintures bénédictines offrent des exemples. Il faut joindre aux cinq médaillons de l'abside cinq autres médaillons de même style, à fond noir, qui sont peints dans le premier *arcosolium* après l'entrée : le Christ, tête fine et douce, avec des yeux et arrondis; à droite, deux bustes d'hommes, méconnaissables; à gauche, les deux archanges MICAEL et RAFAEL. Ces dix médaillons rappellent encore directement les meilleures mosaïques romano-byzantines du IXe siècle, et, par exemple, celles de la chapelle de Saint-Zénon, à Sainte-Praxède.



FIG. 96. — L'ARCHANGE SAINT MICHEL. FRESQUE DU XIe SIÈCLE DANS LA GROTTA DI SAN BIAGIO, PRÈS CASTELLAMARE.

Au fond de l'*arcosolium* dont l'archivolte est ornée des médaillons du Christ et des

1. On lit encore aux pieds de ces personnages quelques lettres d'une inscription dédicatoire copiée par ZONA (*Calvi antica e Moderna*, p. 109) et rapportée par SALAZARO (I, p. 58) : OC OPUS QUOD ASPICITIS EGO PANDULFUS COMES CUM GUALFERADA COMETIXA UXORE MEA. Un Pandulf, de la branche des comtes de Cajazzo, qui était unie à la famille des princes lombards de Capoue et de Bénévent, portait en 1023 le titre de comte de Calvi. Un autre Pandulf fut comte de Carinola en 1070. Cf. GATTOLA, *Hist. Abb. Casin.*; *Accessiones*, p. 129 et 168; — PFLUNG-HARTUNG, *Iter italicum*, II, p. 716.

2. SCHULZ, II, p. 224-226; G. COSENZA, *Il Cimitero e la Cappella Stabiana di San Biagio;* Castellamare, 1898. Quelques figures de saints debout, drapés de couleurs claires, et dont les têtes ont été détruites, se voient dans l'abside d'une chapelle ruinée, élevée à l'entrée d'une grotte, non loin de Lettere, au lieu dit *le Vene di San Benedetto*. Sous les pieds des personnages sont tracées des inscriptions de donateurs, analogues à celles que l'on a lues dans les grottes de Calvi : SERGIUS CUM UXOR MEA FECIMUS. URSUS CUM UXOR MEA FECIMUS. LEO CUM UXOR MEA FECIMUS. Il n'y a aucune raison d'identifier, comme on l'a fait, le Sergius nommé dans cette inscription avec un duc de Sorrente qui vivait en 1104 (F. COLONNA DI STIGLIANO, *le Grotte del Monte Taburno*, p. 61-62). La peinture semble remonter au XIe siècle.

archanges, une *seconde couche* d'enduit porte l'image d'une sainte, vêtue comme la sainte Barbe de Calvi et tenant une couronne gemmée : près de sa tête, on lit distinctement ce nom bizarre : SCA FINNIABVS. Le visage, pâle et débile, est cerné d'un large trait vert. Trois images du même style décorent l'*arcosolium* voisin. Au fond, une Vierge assise, toute semblable à celle de l'iconostase de la *Grotta dei Santi;* sur le voile clair qui couvre sa tête est posé un diadème bas, analogue aux coiffures des saintes du IXe siècle ; l'Enfant tient à la main un *volumen*. A gauche, saint Jean-Baptiste, avec un manteau à longs poils sur les épaules, porte un cartel où on lit l'inscription : QUI HABET SPONSAM SPONSUS EST. A droite, saint Pierre, vêtu à l'antique, serre dans sa main, enveloppée du manteau, deux clefs formant monogramme. Ce dernier détail suffirait à marquer le caractère « latin » de cette série de peintures. Dans les grottes basiliennes, saint Pierre tient à la main un rouleau de parchemin (*fig.* 63, p. 150). La clef monogrammatique de Castellamare se retrouve seulement dans les peintures romaines ou dans des manuscrits carolingiens, tels que la Bible de Charles le Chauve [1]. Sur les deux parois de la grotte, en dehors des *arcosolia*, sont rangées encore cinq images de saints, d'une laideur barbare : à droite, saint Benoît, avec le cuculle à capuchon, et saint René, l'ermite de Sorrente ; à gauche, saint Jean l'Évangéliste, sainte Brigitte en orante et saint Michel. Toutes ces figures ont le teint blafard, avec des ombres d'un jaune verdâtre ; les traits sont indiqués à l'ocre rouge ; les nimbes sont d'ocre jaune, les vêtements bruns pour la plupart. Le dessin, très mou, rappelle la décoration de l'abside de la *Grotta dei Santi*, à Calvi ; le bariolage de la chevelure de saint Michel (*fig.* 96), où se mêlent le jaune et le vert, fait penser aux miniatures de Grimoald. Ces peintures, les plus récentes, à ce qu'il semble, parmi les peintures de la *Grotta di San Biagio*, ne sont pas postérieures au XIe siècle [2].

Des peintures votives se sont conservées sur l'autre rivage de la presqu'île sorrentine, au bord du golfe de Salerne. La route en corniche qui se dirige vers Amalfi touche, avant d'atteindre Majori, le promontoire de Montorso, sanctifié par la retraite de l'ermite Pierre, qui vint s'y établir en 1030. L'ermitage grandit après la mort du solitaire et devint le monastère de *Sancta Maria de Oleara* [3]. Sur l'emplacement de ce monastère, au lieu que les paysans appellent encore la *Badia*, on aperçoit une grotte creusée dans un rocher isolé, sur lequel est bâtie une chapelle. Dans la grotte et dans une excavation voisine sont empilées des têtes de morts, restes des fidèles qui se sont fait enterrer près du

1. ROHAULT DE FLEURY, *les Saints de la Messe*, I, *saint Pierre*, p. 57 et pl. CII. La présence d'une clef semblable dans les mains du saint Pierre, représenté sur le *ciborium* de Sant'Ambrogio de Milan, est un des faits qui peuvent appuyer l'attribution traditionnelle de ce monument à l'époque carolingienne.

2. D'anciennes peintures existaient encore naguère dans une grotte voisine du cimetière actuel de Sorrente et qui, d'après la tradition, avait été habitée, au VIe siècle, par saint René l'ermite, dont l'image figure à côté de celle de saint Benoît, dans la grotte de Castellamare. L'étude des peintures de Sorrente aurait eu d'autant plus d'intérêt que la grotte de saint René devint, à partir du VIIIe siècle, dépendance d'un grand monastère bénédictin, peuplé par des moines du Mont-Cassin : c'est là que fut enluminé, dans un style archaïque et puéril, l'*Exultet* sorrentin de 1110 (Voir p. 220). Malheureusement la grotte a été transformée en cave, et la décoration a été recouverte de badigeon en 1899. Je n'ai eu connaissance de ces peintures que dans l'année qui a suivi leur disparition.

3. UGHELLI, *Italia sacra*, VII, 193-194.

monastère, comme les Lombards et les Normands dont les ossements remplissent un souterrain à la Trinità di Cava. Des peintures se sont conservées dans la chapelle et dans la grotte. Les peintures de la grotte sont les plus anciennes, et peut-être postérieures de peu d'années à l'ermite Pierre. A côté d'un groupe de saints, un donateur inconnu, en costume laïc, présente une petite église[1]. Les saints ressemblent, par le costume comme par le coloris, aux figures peintes dans la grotte *delle Fornelle*, près de Calvi : la Vierge orante, en tunique rouge et voile bleu, est debout entre deux saints qui portent la barbe en pointe, à la mode lombarde[2]. Deux absides sont creusées en plein rocher. Dans l'une, le Christ, vêtu d'une tunique blanche à laticlave rouge, est debout entre deux archanges, qui portent le costume impérial de Byzance; dans l'autre, un second Christ, vêtu comme le premier, est placé entre saint Jean-Baptiste, qui tient un phylactère[3], et saint Jean l'Évangéliste, qui tient un livre[4].

Aucune grotte décorée de peintures comme celles de Calvi et de Castellamare n'a été signalée dans le voisinage du Mont-Cassin. Seule une petite église à une seule nef, qui s'élève à mi-flanc d'une colline pierreuse, non loin de Cassino, a conservé la décoration de son abside, qui semble remonter au XI[e] siècle. Cette ruine porte encore le nom de Santa Maria di Trochio, cité plus d'une fois dans les chroniques bénédictines. Sur l'arc triomphal on distingue les traces des sept chandeliers de l'Apocalypse. La niche absidale tout entière est remplie par la scène de l'*Ascension*, représentée comme elle l'a été à Rome, au temps du pape Léon IV, dans l'église inférieure de Saint-Clément. Au-dessus du Christ rayonne le nimbe multicolore[5]. La Vierge est voilée, à la mode orientale, d'un *maphorion* bleu foncé. La draperie des anges qui montrent le ciel rappelle, par l'abondance des plis, les figures d'anges dessinées sur l'*Exultet* de Bénévent. Les visages marqués de taches rouges aux pommettes sont modelés sans vigueur en jaune sur jaune. Les couleurs des vêtements sont vives (rouge carmin, bleu verdi, ocre jaune); les lumières blanches très clairsemées. Par le choix du thème, comme par le caractère des types et du coloris, la fresque de Santa Maria di Trochio se rattache aux décorations romaines du IX[e] siècle.

1. On ne saurait identifier ce personnage, vêtu d'une tunique blanche et de chausses rouges, avec l'abbé dont j'ai retrouvé l'inscription funéraire dans un coin de la grotte :

HANC PROPRIIS MANIBUS TAURUS (?) SIBI CONDIDIT EDEM
ABBAS, QUEM PLACIDAM, DEUS, ANNUE SUMERE SEDEM.
HOC JACET IN TUMULO TAURUS (?) VENERABILIS ABBAS,
QUEM SIBI CONSTRUXIT. DEUS, OMNIA CRIMINA PARCAS.

Le nom de l'abbé est écrit sous forme d'un monogramme, dont la lecture reste douteuse. Les caractères de l'inscription sont analogues à ceux de l'inscription de Desiderius, à l'entrée de la basilique de Sant'Angelo in Formis.

2. SALAZARO, I, p. 12, pl. V. L'attribution de ces peintures au VIII[e] siècle, que Salazaro avance, sans donner ses raisons, est contredite par l'histoire de l'ermitage, qui a été fondé au XI[e] siècle.

3. Tunique rouge et manteau de peau verdâtre.

4. Tunique rouge à manches vertes.

5. Contrairement à la tradition commune, le Christ est debout et dépasse des pieds et de la tête l'auréole qui doit l'entourer. Il est vêtu d'une tunique blanche et d'un manteau jaune. L'auréole est portée par quatre anges, dont deux sont vêtus de jaune et deux de rouge. Sur le ciel bleu verdâtre, les nuages sont figurés par des losanges de couleur blanche et rose. Une inscription était peinte sous le groupe des apôtres en grandes capitales blanches. On ne lit plus que les mots suivants : POTENS CONDITOR ORBIS . . . SCANDERE CERNUNT.

Les peintures de l'église ruinée, voisine du Mont-Cassin, et celles des grottes campaniennes n'ont aucun lien de parenté avec les fresques conservées dans les oratoires souterrains de la Basilicate et de l'Apulie. Tandis que les fresques basiliennes forment en Italie une colonie de l'art byzantin, les fresques bénédictines du xe et du xiie siècle ne gardent que des souvenirs indirects et altérés des motifs artistiques apportés jadis à Rome par les artistes orientaux contemporains des iconoclastes. Comme les premières miniatures des manuscrits bénédictins et des rouleaux d'*Exultet* campaniens, ces peintures sont « latines », quand elles ne sont pas informes et barbares.

Au fond de l'une des grottes de Calvi, le Christ est représenté entre saint Pierre et saint Paul; dans une absidiole de la grotte de la Badia, il est flanqué des deux saints Jean, le Précurseur et l'Évangéliste. Le premier de ces deux groupes sera reproduit au temps de l'abbé Oderisius, dans la mosaïque absidale de la grande église bénédictine de Capoue [1]; le second prendra place dans l'abside étincelante de l'église de Saint-Benoît, au sommet du Mont-Cassin [2]. Quelques-unes des compositions qui furent traduites en mosaïque, vers la fin du xie siècle et au commencement du xiie, par les Grecs de l'abbé Desiderius et par les Bénédictins, leurs élèves, étaient des imitations directes de mosaïques romaines ou campaniennes du ve et du vie siècle; d'autres ne firent que reproduire, dans un style plus riche et plus savant, les fresques obscures peintes, au xie siècle, par des moines ignorants des techniques byzantines.

L'iconographie archaïque qui se perpétua, après le xie siècle, dans les ateliers bénédictins de l'Italie du Sud, s'est-elle imposée aux peintres de Sant'Angelo in Formis, comme aux mosaïstes, leurs contemporains? Par le style, les fresques de Sant'Angelo ressemblent-elles aux peintures « latines » des grottes campaniennes, ou aux miniatures toutes byzantines dessinées au Mont-Cassin par le moine Léon et par ses émules? Les questions se précisent avec assez de rigueur pour que les réponses puissent être décisives.

II

Dans les fresques de Sant'Angelo on doit distinguer cinq « manières » bien tranchées, qui correspondent exactement à cinq parties de l'édifice : 1° narthex ; 2° abside ; 3° absidiole du côté de l'Épître; 4° nef centrale ; 5° murs intérieurs des bas-côtés et de la façade.

Les écrivains qui ont étudié Sant'Angelo, comme s'ils avaient eu hâte de pénétrer dans l'église, ont tous négligé les fresques du narthex et en ont méconnu l'importance exceptionnelle. Pourtant l'image qui apparaît à mi-corps dans le tympan de la porte était faite pour

1. Voir, plus haut, p. 186.
2. Voir, plus haut, p. 185. La mosaïque du portail de l'église bénédictine de Saint-Jean à Capoue, exécutée, comme la mosaïque absidale, au temps d'Oderisius, donnait aux deux saints Jean, à droite et à gauche de la Vierge, la place d'honneur que ces deux saints avaient reçue dans l'abside de la basilique du Mont-Cassin, aux côtés du Christ (Cf. p. 191).

frapper. C'est l'archange Michel en costume impérial, avec le sceptre et le globe. Déjà le même archange s'est montré, revêtu des mêmes ornements, dans les grottes de Castellamare et de Calvi : mais quelle différence entre ces fantoches ridés et le demi-dieu rayonnant et jeune qui veille à l'entrée de l'église à laquelle il a donné son nom ! Encadré entre ses ailes longues et minces, qui s'écartent pour suivre la courbe de l'archivolte, l'archange est vêtu d'une tunique très riche, sur laquelle passe le λῶρος, constellé de pierreries. Son visage est illuminé d'un regard clair ; la prunelle reste indistincte : l'œil semble ouvert tout entier sur un lointain mystérieux (*fig.* 97). La couleur, où la note dominante est un jaune orangé, a été modelée par rehauts gouachés, avec la délicatesse des meilleures miniatures byzantines. Dans l'Italie du Sud, les seules peintures murales du XI[e] siècle qui puissent rivaliser de noblesse avec l'archange au-dessous duquel Desiderius a fait graver son nom, sont perdues dans quelque oratoire basilien d'Apulie. Sur le globe que l'archange tient de sa main fine et crispée, quatre caractères forment comme le monogramme d'une signature : ce sont les quatre lettres de *cursive grecque* μ.π.θ.α.[1], écrites sur le globe que tient l'archange de la Masseria Caffaro, près de Brindisi.



Fig. 97. — L'archange saint Michel et la Vierge reine. Fresque de la fin du XI[e] siècle dans le narthex de l'église bénédictine de Sant'Angelo in Formis.

Au-dessus de l'archange de Sant'Angelo, la main du même artiste qui a peint le saint Michel a représenté la Vierge reine, en orante, dans un médaillon que soutiennent deux anges volants. L'un des anges a été repeint ; l'autre est une figure élégante et svelte. Sa draperie a les mêmes plis que celle des anges volants au-dessus de la *Dormition de la Vierge*, copiée au Mont-Cassin par le miniaturiste Léon, d'après un original byzantin (*fig.* 86). Sur le champ du médaillon porté par les anges, deux mots sont écrits avec des caractères identiques aux initiales peintes sur le globe du saint Michel : X[αῖρε]θεότοκε :

1. Μιχαὴλ πρῶτος θεοῦ ἄγγελος Kraus, *Jahrb. der Kön. Preuss. Kunstsamml.*, 1893, p. 15 .

« Salut, mère de Dieu. » Ce n'est pas le sigle banal MP ΘΥ, dont tant de peintres latins ont copié les capitales épigraphiques ; c'est une *invocation* en *cursive*. Une telle inscription n'a pu être tracée au pinceau dans une église voisine de Capoue que par un Grec. Et quel a été ce Grec, sinon l'un des mosaïstes mandés par Desiderius?

Le maître étranger qui a peint au-dessus de la porte d'entrée l'archange Michel et la Mère de Dieu a encore représenté sur la paroi extérieure de la façade quatre scènes de la légende des ermites Antoine et Paul[1]. Les sujets mêmes de ces quatre compositions, au lieu d'être empruntés à la vie d'un saint Benoît ou d'un saint Maur, sont tirés de la légende des vieux ermites égyptiens qui avaient place dans les églises des caloyers d'Orient.

La série d'œuvres qu'un Grec savant en son art a laissées au pied du mont Tifata doit être rapprochée d'un groupe de figures conservé au pied du Mont-Cassin, dans un oratoire attenant à une coupole faite de blocs énormes posés en encorbellement, et qui, après avoir été sans doute un tombeau italiote, avait été transformé en église au temps de l'abbé Jean III, vers l'an mil[2]. C'est une suite de médaillons à fond noir, où sont représentés en buste trois moines, vêtus d'un cuculle bleu sombre, la tête couverte du capuchon pointu, et une femme voilée d'un manteau violet et tenant dans ses mains une sorte de fleur de lys. On reconnaîtra sans peine sainte Scolastique, à côté de saint Benoît, de saint Maur et de saint Placide. Le type des visages, avec le nez très fin et les lèvres bien dessinées, le modelé, délicatement gouaché sur un « dessous » vert, rappellent de la manière la plus saisissante l'archange de la basilique de Sant'Angelo. Les peintures du narthex de Sant'Angelo et l'unique peinture murale du temps de Desiderius qui subsiste encore au pied du Mont-Cassin sont, pour le dessin et le coloris, de pures œuvres grecques. En est-il de même des fresques qui couvrent l'intérieur de l'église bénédictine proche de Capoue?

L'abside de Sant'Angelo a été décorée vers le même temps que le narthex. Au-dessous du buste de l'archange Michel, Desiderius est nommé dans une inscription solennelle ; au fond de l'abside, le célèbre abbé apparaît en personne, présentant le modèle de l'église qu'il a fait bâtir : Desiderius porte sur cette peinture, comme sur la miniature de la Vaticane (*fig.* 66), le nimbe carré des vivants[3].

Entre les peintures du narthex et de l'abside, très voisines par la date, sinon contemporaines, le contraste est violent. Sans doute, l'archange debout au milieu de l'abside est exactement costumé comme le saint Michel de l'entrée ; sa chevelure est coiffée de même et les mêmes bandelettes voltigent autour de ses boucles ; les deux autres archanges

1. L'identité de dessin et de coloris entre ces quatre scènes et les figures peintes au-dessus de l'entrée est complète. On rapprochera, en particulier, des deux anges qui soutiennent le médaillon de la Vierge les deux anges qui emportent au ciel l'âme de l'ermite Paul.

2. « Basilicam aptavit apud castrum Sancti Petri quod est positum ad radicem hujus montis, in crypta antiqua, quæ ingentibus saxis pulchro gentilium opere in demonum suorum honore constructa, juxta ecclesiam beati Petri sita videtur. » (Léon d'Ostie ; Migne, col. 610). Ce bizarre édifice est appelé aujourd'hui *Cappella del Crocefisso*.

3. Salazaro, I, pl. IX.

portent des chlamydes aussi riches qu'un vêtement impérial. Mais, comparés à la sereine figure de l'entrée, les visages des trois archanges de l'abside semblent durcis et comme métallisés ; la valeur des tons et la technique du coloris se sont entièrement transformés : les clairs ont poussé au blanc vif et les tons soutenus ont pris une acuité brutale. Plus de modelé fondu : sur les vêtements, de longues hachures; sur les joues, des taches violentes; à l'attache du cou, des plis profonds (*fig.* 98). L'artiste veut, de toute évidence, produire un effet d'intensité : en forçant les ressources de la fresque, il cherche à rivaliser d'énergie et d'éclat avec la mosaïque d'émail et d'or [1].



Fig. 98. — Un archange. Fresque de la fin du xie siècle dans l'abside de l'église de Sant'Angelo in Formis.

Du côté de l'Évangile, la décoration de l'absidiole est détruite ; dans la conque de l'absidiole du côté de l'Épître, la Vierge est représentée à mi-corps, en orante ; deux anges s'inclinent devant elle. Le type est moins dur et le coloris moins heurté dans la décoration de cette absidiole que dans celle de l'abside centrale : la fresque semble s'écarter de la mosaïque et se rapprocher de la miniature [2].

La nef centrale est consacrée au Nouveau Testament, les nefs latérales à l'Ancien ; d'une nef à l'autre et d'un Testament à l'autre, la série des compositions se poursuit dans un même sens. Au-dessus de chacune des colonnes, dans les écoinçons des arcades qui séparent les nefs, un prophète est debout, tenant un phylactère, sous la série des scènes évangéliques : c'est l'Ancien Testament intervenant dans le Nouveau par les prophéties, que le Christ accomplit.

Les fresques de la nef centrale n'ont point l'éclat dur et blafard de la décoration de l'abside ; les dessous verts et les lumières gouachées, l'emploi fréquent du bleu vif et du carmin rappellent le coloris magnifique des miniatures de la vie de saint Benoît, dans le grand manuscrit de la Vaticane. Ces fresques permettent de reconstituer par la pensée de grandes décorations disparues, comme les suites de scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament qui furent peintes, avant 1071, dans l'atrium de la basilique du Mont-Cassin [3], et, entre 1087 et 1099, dans l'église cathédrale d'Atina, à quelques heures de marche de la

1. M. Frey, en étudiant brièvement les fresques de Sant'Angelo, avait noté cette ressemblance des fresques de l'abside avec des mosaïques (*Deustsches Wochenblatt*, 6e année, 1893, p. 502).
2. Zimmermann, *Giotto*, I, p. 105.
3. Léon d'Ostie : Migne, col. 750.

montagne de Saint-Benoît[1]. Il y a tout lieu de croire que les fresques de la nef de Sant' Angelo furent exécutées, elles aussi, peu d'années après l'arrivée des maîtres étrangers.

L'artiste qui a peint dans les deux nefs latérales de Sant'Angelo les scènes de l'Ancien Testament, avait dû, comme celui qui décora la nef centrale, prendre ses modèles au Mont-Cassin. Mais entre la décoration de la nef centrale et celle des nefs latérales les proportions des personnages ont brusquement changé; les corps se sont amaigris et les jambes se sont démesurément allongées. Cette différence de style indique une différence de date. Tandis que les figures de la nef centrale rappellent les miniatures du moine Léon, celles des nefs latérales ont les défauts qui caractérisent les miniatures du bréviaire de la Bibliothèque Mazarine ou l'*Exultet* de Fondi : c'est précisément dans les miniatures dont est décoré le *Regestum* de Sant'Angelo in Formis que cette tendance à l'allongement des figures achèvera de s'exagérer, vers le milieu du XII[e] siècle[2]. Les scènes évangéliques de Sant'Angelo remontent au temps de l'abbé Desiderius; les scènes bibliques sont, au plus tôt, contemporaines d'Oderisius.

La main qui a dessiné les longues figures des scènes bibliques est la même qui a représenté sur la paroi intérieure de la façade le grand *Jugement dernier*, qui tient toute la largeur et toute la hauteur de la nef principale. Ce *Jugement dernier* doit être postérieur d'une vingtaine d'années, pour le moins, au saint Michel et à la Vierge reine qui avaient été peints sur la paroi opposée de la même muraille. Les figures du narthex contrastent fortement avec celles qui couvrent la paroi intérieure de la façade. D'un côté, un maître grec a modelé ses personnages dans un coloris blond qui rappelle les tons neutres des fresques laissées dans les grottes d'Apulie par les moines basiliens; de l'autre côté, un artiste bénédictin a dessiné des figures aux jambes trop longues et aux visages durs; il a vêtu ses personnages de couleurs violentes et a marqué leurs joues de taches rouges. Cependant le peintre du *Jugement dernier*, aussi bien que les peintres de la nef et de l'abside, imitait de son mieux le style byzantin. Si la différence est vive entre les peintures qui sont conservées à l'extérieur de Sant'Angelo in Formis et celles qui tapissent l'intérieur de l'église, c'est que le maître étranger qui a décoré le narthex employait la palette des peintres qui ont décoré les grottes apuliennes, tandis que les peintres bénédictins qui ont travaillé dans les absides et dans les nefs essayaient d'imiter, sur le mur enduit de stuc, soit l'émail des mosaïques, soit la gouache des miniatures. Mais que l'on compare les fresques de Sant'Angelo à celles de Calvi et de Castellamare; on verra que, pour le dessin, le modelé et le coloris, la décoration tout entière de l'église du mont Tifata représente un art différent de l'ancienne tradition bénédictine : l'art savant qui avait été révélé à l'atelier monastique du Mont-Cassin par les mosaïstes de Constantinople.

1. Sous le pontificat de l'évêque Jean. Cf. UGHELLI, *Italia sacra*, VI, col. 437.
2. Voir, plus haut, p. 209-210, *fig.* 92.

III

Le programme de cette vaste décoration de style byzantin, appliquée à une basilique campanienne, est, dans son ensemble, de conception toute latine. Deux groupes seulement, dans la foule des figures qui couvrent les parois de Sant'Angelo in Formis, pourraient occuper dans une église d'Orient la même place que dans l'église bénédictine : l'image de la Vierge adorée par les anges, qui se montre à mi-corps dans l'une des absidioles, et les images des trois archanges, qui sont debout dans l'abside, forment, en Grèce, la décoration ordinaire des sanctuaires.

Mais, à côté des archanges en costume de cérémonie, l'abbé du Mont-Cassin, portant le modèle de l'église, se présente dans l'abside de Sant' Angelo, avec le nimbe carré, à la place que les donateurs, papes et prêtres, occupent dans les mosaïques de Rome; en face de Desiderius, saint Benoît est debout, tenant d'une main la crosse et de l'autre le livre de la Règle[1]. Le grand Christ, assis sur son trône et bénissant, qui occupe la place d'honneur dans la conque de l'abside, tient ouvert un livre sur lequel est écrit en latin le verset apocalyptique : *Ego sum* A *et* Ω, *primus et novissimus*[2]. Le Rédempteur est entouré des quatre symboles des évangélistes, création du premier art chrétien, que l'art byzantin n'a pas reproduite entre le VIe et le XIIe siècle[3]. D'autres motifs ont été empruntés aux vieilles basiliques romaines ou campaniennes par le décorateur de l'abside de Sant'Angelo, comme par le mosaïste de la cathédrale de Capoue : au sommet de la conque, le nimbe de gloire se déploie en éventail multicolore au-dessus du Christ, et, dans ce nimbe, apparaît la colombe divine, qui jadis étendait ses ailes au-dessus des saints groupés dans l'abside de San Prisco.



FIG. 99. LA FEMME ADULTÈRE DEVANT LE CHRIST.
FRESQUE DE LA FIN DU XIe SIÈCLE DANS L'ÉGLISE DE SANT'ANGELO IN FORMIS.

1. Cette figure a été repeinte par deux fois, au XIVe et au XVIIIe siècle.
2. *Apoc.*, XXIII, 13.
3. KONDAKOFF, *Les Émaux byz. de la coll. Zwénigorodskoï*, p. 166, n. 1. La fresque de la chapelle basilienne de *San Biagio*, près Brindisi, qui représente l'Ancien des Jours entre les quatre symboles des Évangélistes, a été exécutée dans les dernières années du XIIe siècle (V. plus haut, p. 146.)

Le parallélisme des deux Testaments, qui est exposé le long des nefs de Sant'Angelo, est un thème théologique et artistique que les premiers décorateurs des basiliques chrétiennes — peintres et mosaïstes — ont pris à tâche de développer. L'art byzantin abandonna ce thème primitif après le IXe siècle, pour grouper autour d'une coupole centrale des théories de saints personnages et des scènes évangéliques correspondant aux grandes fêtes. L'art latin illustrait les livres saints, fondement du dogme; l'art oriental, le calendrier, guide officiel du culte. Par le programme général de leur décoration, les nefs de Sant'Angelo in Formis relèvent directement de l'art chrétien de Rome : l'architecture latine semble avoir appelé un décor de basilique romaine. Dans la suite même des scènes représentées aux murs de la nef centrale, Kraus en a dénoncé une, qui est étrangère, non seulement à l'iconographie byzantine, mais encore à la Vulgate des Évangiles reconnue par l'Église grecque. Cette scène est l'histoire de la femme adultère (Jean, VII, 53). Elle se rencontre assez rarement dans le texte des Évangéliaires byzantins; jamais, peut-être, dans les miniatures de ces Évangéliaires [1]. La Bible monumentale de Sant'Angelo in Formis est, par le choix et le texte des versets traduits en images, une Bible latine.

La fresque du *Jugement dernier*, qui occupe la paroi intérieure de la façade, sur toute la largeur de la nef principale, a été peinte après les scènes de l'histoire évangélique; mais une image du *Jugement dernier* était prévue, dans le plan de la décoration peinte, dès le temps où ont été exécutées les fresques de la nef : la file des prophètes, debout au-dessus des colonnes, se termine, dans l'écoinçon de la demi-arcade appuyée au mur de la façade, du côté de l'Évangile, par la figure de la Sibylle Érythrée, annonciatrice du Jour où la Terre sera baignée d'une sueur d'épouvante [2]. Ce n'est point la décoration des églises grecques qui put donner l'idée de couvrir une paroi de Sant'Angelo in Formis avec une image colossale du *Jugement dernier*. La scène solennelle et terrible, qui ne correspondait à aucune fête du calendrier, n'a point été admise en Orient dans la liste des sujets sacrés qui, à partir du Xe siècle, furent distribués sur les parois et sous les voûtes des églises à coupole; elle n'est pas même entrée dans le cycle immense et complexe des mosaïques siciliennes. Lorsqu'au XVe siècle les peintres de fresques empruntèrent aux miniaturistes ce thème ample et monumental, *le Jugement dernier* n'eut point accès dans les églises : il fut

1. *Jahrb. der Kön. Preuss. Kunstsamml.*, 1893, p. 83. Sur l'omission du passage dans les Évangéliaires grecs, qui, après le VIIIe siècle, est moins constante que Kraus ne l'a avancé, voir l'étude de Gregory : *Prolegomena ad Novum Testamentum græcum*, dans l'édition Tischendorf, 1894, p. 446. Les images qui ont été données pour des représentations de la femme adultère dans l'art chrétien d'Orient avant le XIIe siècle mosaïque de Sant'Apollinare Nuovo, à Ravenne, et miniature du Grégoire de Nazianze de Paris : ROHAULT DE FLEURY, *l'Évangile*, pl. LVIII, 2, 7; DOBBERT, *Jahrb. der Kön. Preuss. Kunstsamml.*, XV, 1894, p. 144), représentent en réalité l'*hémorroïsse*. La scène de la femme adultère est omise parmi les scènes évangéliques étudiées dans l'ouvrage fort complet de POKROVSKY, *l'Évangile dans les Monuments de l'Iconographie byzantine et russe*; Saint-Pétersbourg, 1892, in-4°. La plus ancienne représentation connue de ce sujet « condamné », dans un pays directement soumis à l'influence de l'art byzantin, se trouve dans une mosaïque de la cathédrale de Monreale (inscription latine très claire); Cf. GRAVINA, *Il Duomo di Monreale*, pl. 19 D. La présence de la femme adultère dans une mosaïque sicilienne et son introduction dans le Manuel des peintres du Mont-Athos, rédigé au XVIe ou au XVIIIe siècle, peuvent s'expliquer par une influence de l'art chrétien d'Occident.

2. *Judicii signo tellus sudore madescet*, lit-on sur le phylactère que tient la Sibylle (KRAUS, *Jahrbuch*, 1893, p. 86). Cf. E. MALE : *Quomodo Sibyllas recentiores artifices repræsentaverint* (thèse latine), Paris, 1899, p. 16.

réservé aux murs des réfectoires monastiques. Toute fresque qui représente ce sujet sur la paroi intérieure d'une façade d'église peut passer pour un souvenir plus ou moins indirect des *Jugements derniers* carolingiens, comme celui qui décorait l'abside occidentale de l'église de Saint-Gall[1].

A l'extérieur même de l'église, parmi les fresques du narthex, qui ont été peintes par un Grec, on distingue une image qui n'avait pas eu place dans l'art chrétien de l'Orient: c'est la Vierge-reine, qui porte, au lieu du *maphorion* de couleur sombre, une couronne gemmée[2]. Bien loin que le maître étranger appelé à travailler dans l'église de Sant'Angelo ait eu une part prépondérante dans le choix des sujets sacrés qui devaient concourir à la décoration peinte, ce maître s'est plié lui-même au programme élaboré par les moines bénédictins : conformément à ce programme, il a peint, à côté des légendes des moines égyptiens et au-dessus de l'Archange-empereur, une icone de la Vierge qu'il n'eût jamais représentée en Grèce ou à Constantinople.

IV

Après avoir défini le style des fresques de Sant'Angelo et avoir déterminé le sens des idées théologiques qui ont inspiré le dessein général de la décoration, il reste à étudier dans ces fresques l'*iconographie*, c'est-à-dire les détails traditionnels de mise en scène, — silhouettes, gestes, attitudes et groupes, — qui sont pour un art religieux les plus sûres marques d'origine. L'iconographie des peintures de Sant'Angelo est-elle byzantine, comme les formules de dessin et la technique du coloris, ou bien latine, comme la suite et le choix des personnages et des scènes?

Le maître grec qui a décoré le narthex s'est souvenu d'images orientales, même lorsqu'il a été chargé de traduire une conception des théologiens et des artistes occidentaux. Pour composer l'image de la Vierge-reine, dont l'art chrétien d'Orient ne lui donnait pas le modèle, il a copié une image byzantine de la Sainte Sagesse de Dieu, telle qu'un mosaïste sicilien devait la représenter, avec l'attitude de l'orante et la parure d'une *basilissa*, au sommet de l'arc triomphal de la basilique de Monreale, où l'apparition glorieuse est nommée en toutes lettres dans une inscription latine : *Sapientia Dei*[3].

Les artistes bénédictins, de leur côté, ont donné à la plupart des figures qui couvrent les parois des absides et des nefs une silhouette et une attitude imitées de l'art byzantin.

1. Voir plus loin, p. 261 et n. 1. La présence dans une même église de deux Christ de majesté, se regardant l'un l'autre de la façade à l'abside d'une basilique, — Christ apocalyptique au milieu des saints, dans le Paradis, Christ juge apparaissant au dernier Jour, — peut s'expliquer par les nécessités qu'imposaient aux décorateurs le plan des églises germaniques à deux absides opposées.

2. Sur le motif *latin* de la Vierge-reine, qui a trouvé place, au IXe siècle, dans la décoration de la chapelle du Volturne, voir plus haut, p. 102, fig. 34 et pl. III.

3. Dom Gravina, *Il Duomo di Monreale*, 1859; pl. 15 A.

Le Christ entouré des symboles des évangélistes et tenant un livre à inscription latine est un Pantocrator, désigné par le sigle grec $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$. L'ange qui fait partie des symboles des évangélistes est exactement drapé comme les anges volants qu'un Grec a peints dans le narthex.

Pour les scènes de l'histoire du Christ, le travail d'analyse iconographique a été fait patiemment par Dobbert[1]. Il serait facile de compléter les rapprochements indiqués par le savant historien de l'art byzantin ; on pourrait aussi tenter une contre-épreuve, en montrant, avec M. Frey, qu'entre les mêmes scènes représentées dans les deux églises de Sant'Angelo et de la Reichenau, il y a des différences de composition qui excluent l'hypothèse d'un prototype commun. Mais les démonstrations données jusqu'ici suffisent, et au delà, pour emporter une conclusion formelle : dans les peintures de la nef centrale de Sant'Angelo, le groupement des personnages, les attitudes et les gestes sont exactement réglés comme les miniatures des Évangéliaires byzantins[2].

Seules, certaines attitudes, dans les scènes évangéliques de Sant'Angelo, de même que dans les plus belles miniatures bénédictines contemporaines de Desiderius, traduisent le sentiment d'un personnage avec une finesse d'observation et une énergie de mouvement qu'on ne rencontre pas dans les vignettes grecques. Une des figures les plus remarquables est précisément celle de la femme adultère, pour laquelle les Évangéliaires byzantins n'offraient pas de modèle. Dans la fresque bénédictine, l'accusée semble contracter de peur son corps tout entier, en même temps que son visage : sa tête est enfoncée dans les épaules ; ses coudes sont serrés aux flancs, ses genoux ployés (*fig.* 99). C'est l'attitude apeurée du prisonnier peint par le moine Léon sur un feuillet du grand manuscrit bénédictin de la Vaticane (*fig.* 88).

Le Jugement dernier de Sant'Angelo a été négligé par Dobbert et n'a point suffisamment retenu l'attention de Kraus[3] ; il forme pourtant une vaste composition, riche en détails et en personnages, dont l'étude iconographique semble promettre des conclusions importantes. Cette composition est-elle byzantine ou latine, ou même germanique? Pour en décider, il est nécessaire de remonter aux origines dogmatiques et artistiques de la représentation du *Jugement dernier*.

La littérature religieuse des pays du Nord, au temps des Mérovingiens et des Carolingiens, montre que la pensée du Jugement dernier a hanté, à partir du VII[e] siècle, l'imagination des peuples d'Occident. Un inconnu, qui est peut-être Alcuin, écrit l'hymne *de Die*

1. Dobbert, *Jahrbuch der Kön. Preuss. Kunstsamml.*, 1894, p. 130-158 ; 211-226.

2. Dans la scène de l'Ἀνάστασις (dessin au trait dans l'*Atlas* de Schulz, pl. LXVI), le mouvement du Christ est celui qui se trouve représenté sur l'*Exultet* du British Museum (*Icon. comparée*, 9 M) et sur le psautier de la Bibl. Mazarine (*fig.* 91). V. plus haut, p. 235.

3. Kraus s'est contenté de se référer à la brève étude de Springer sur le *Jugement dernier* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, VII, 1884), où l'analyse des monuments est beaucoup plus sommaire que celle des textes. Les remarques de Kraus sur le type du Christ qui préside au Jugement (*Jahrb. der Kön. Preuss. Kunstsamml.*, 1893, p. 16) tombent précisément sur une figure que les repeints ont entièrement recouverte (*fig.* 101) : cf. Frey, *Deutches Wochenblatt*, 1893, p. 52. M. Zimmermann (*Giotto*, I, p. 60-64) a repris les conclusions de Kraus.

Judicii; Bède le Vénérable a la vision du Paradis et de l'Enfer. Les poèmes théologiques sont résumés en courtes formules dans les *tituli* inscrits sous les peintures des églises carolingiennes[1]. Pourtant la plupart des images où les écrivains ecclésiastiques voyaient une allusion au Jugement dernier ne représentaient ni la résurrection des morts, ni le partage des élus et des damnés. L'église Saint-Pierre de Warnemouth offre aux fidèles des représentations de l'Apocalypse, où le théologien reconnaît des images anticipées du Jugement, propres à inquiéter les consciences coupables[2]. Dans l'église de Gorze le Christ trône au-dessus des figures allégoriques des vierges sages : Alcuin, qui commente la peinture en quelques vers, voit aussitôt dans le Fils de Dieu le Souverain Juge[3]. L'abside de la basilique de Lyon dédiée à saint Jean, où le Christ était debout, avec les Apôtres, au-dessus de la Jérusalem céleste et des quatre fleuves du Paradis, comme dans les plus anciennes mosaïques de Rome, rappelle à Florus que le Rédempteur doit revenir dans le même appareil au jour de sa colère[4].

Les compositions solennelles et sereines qui, dans les absides des églises romaines, — à Sainte-Praxède, au temps de Charlemagne, de même qu'à Saint-Cosme et Saint-Damien, au siècle de Justinien — parlaient vaguement au fidèle de résurrection et de paix, semblent avoir pris, sous le ciel du Nord, un sens farouche et précis. La scène qui se passait sur le tapis de fleurs et sur le fond bleu du Paradis, en un moment quelconque de l'Éternité, se localise au dernier jour de l'histoire de la terre; le Rédempteur, au lieu de s'offrir à l'adoration dans le silence du repos céleste auquel participent les saints, reprend sa voix mortelle pour prononcer les paroles suprêmes que doit entendre l'humanité : « Venez, les bénis de mon Père... Allez, maudits, au feu éternel. »

Pour transformer les images triomphales des absides romaines, ainsi interprétées par la théologie carolingienne, en une image explicite du Jugement dernier, il suffisait de représenter par quelques figurines, au-dessous du Christ, des anges et des élus, les morts ressuscités. La composition était formée, telle qu'on la voit encore dans deux fresques germaniques du xe siècle ou des premières années du xie, conservées, l'une dans l'église de la Reichenau, l'autre à Burgfelden. Le groupe des Apôtres assis à la droite et à la gauche du Christ pouvait être imité de mosaïques comme celles de Sainte-Pudentienne, à Rome, ou de

1. A. Springer, *Repert. für Kunstwissenschaft*, VII, 1884, p. 379 et suiv. : Kraus, *Gesch. der Christl. Kunst.*, II, p. 373-374.

2. Imagines visionum Apocalypsis beati Johannis, quibus septentrionalem æque parietem ornaret, quatenus intrantes ecclesiam... extremi discrimen examinis *quasi* coram oculis habentes, districtius se ipsi examinare meminissent » (Beda, Migne, t. XCIV, col. 717). C'est à tort que la plupart des critiques ont vu dans ce passage l'indication d'une peinture dont le sujet même aurait été le Jugement dernier (Voir les remarques de M. J. von Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der Karoling. Kunst*, Vienne, 1892, p. 332).

3. « Hac sedet in arce Deus *judex*, genitoris imago... »
(Schlosser, *Schriftquellen*, p. 312, n° 900.

4. « *Titulus absidæ* ».
... « Adstat apostolicus pariter chorus ore corusco
Cum Christo adveniet certo qui tempore *judex*... »
(Schlosser, *Schriftquellen*, p. 314, n° 904
Cf. L. Bégule, *Monographie de la Cathédrale de Lyon*, 1880, p. 3, n. 7.

Sant'Aquilino, à Milan. Quant au Christ qui trône au milieu des Apôtres, il n'est pas directement copié d'après une mosaïque romaine. Le Juge, dans l'église de la Reichenau, n'est pas le Christ rentré dans la gloire, debout et montrant d'un geste large le phénix, qui symbolise la vie éternelle : il est assis sur l'arc-en-ciel, dans une auréole. C'est une composition pareille à l'Ascension peinte au XIe siècle dans l'église inférieure de Saint-Clément de Rome qui a fourni le type du Christ destiné à présider au Jugement dernier. Les artistes eurent présentes à l'esprit les paroles que les Actes des Apôtres prêtent aux anges descendus vers les « hommes de Galilée », après la disparition du Christ dans les nuées : « Il reviendra de la même manière que vous l'avez vu monter »[1]. Peut-être s'inspirèrent-ils directement des derniers articles du *Credo*, qui professent la foi dans l'Ascension du Christ et dans le Jugement à venir : *Ascendit in cœlum, sedet ad dexteram Patris, unde venturus est judicare vivos et mortuos*[2]. L'image qui avait représenté le départ du Rédempteur vers son Père servit à représenter la « deuxième venue du Christ »[3], qui devait être le retour de l'Ascension.

La composition du Jugement dernier est née du rapprochement de deux images : la représentation traditionnelle de l'Ascension et le groupe des morts ressuscités. Ce rapprochement a-t-il été l'œuvre des artistes carolingiens? On a des raisons d'en douter. Il existe, en effet, une œuvre de l'ancien art chrétien d'Orient, où les images des morts à demi sortis de la terre sont figurées au-dessous de la scène entière de l'Ascension : c'est une miniature de manuscrit du Cosmas Indicopleustès, conservé à la Vaticane, et qui a été copié au IXe siècle, d'après un original du VIe[4]. L'image même du Christ dans l'auréole elliptique, telle qu'on la trouve à la fois dans l'*Ascension* de la basilique inférieure de Saint-Clément, à Rome, et dans le *Jugement dernier* embryonnaire du Cosmas, est un motif oriental. Il est donc très probable que les artistes carolingiens ont reçu de l'art chrétien d'Orient le thème élémentaire du Jugement dernier, avec tant d'autres motifs iconographiques; mais ce thème, ils l'ont développé. Le Christ, tout le premier, grandit et domina les élus de sa taille gigantesque. A côté du Juge figurèrent la Vierge debout et la croix tenue par un ange.

Les peintres de Burgfelden et de la Reichenau n'ont pas complété le spectacle du Jugement par l'exposition de la récompense et des peines; mais bien avant eux, vers 880, l'abbé de Saint-Gall, Gosbert, avait fait peindre, dans l'abside occidentale de l'église

1. Raban Maur dégage d'une représentation de l'*Ascension* peinte dans l'abside d'une église voisine de Fulda une allusion au Jugement dernier :

« Ecce sator hominum victor super æthera scandit,
Discipulisque suis regni sacra limina pandit,
Quem sic venturum *angelica* hic *oracula* spondent. »
(SCHLOSSER, *Schriftquellen*, p. 313, n° 902.)

2. SPRINGER, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, VII, 1884, p. 385; — KRAUS, *Gesch. der Christl. Kunst*, II, p. 375.

3. Le manuel du Mont-Athos décrit une composition qui est comme le prologue du Jugement dernier, sous ce titre "Η δεύτερα παρουσία τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ (Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων, p. 172)

4. KONDAKOFF, *Hist. de l'art byz.*, p. 137, 138 et 150; — VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, I, p. 155, *fig.* 145, et p. 354.

rebâtie par lui, un *Jugement dernier* où figuraient déjà le Paradis et l'Enfer[1]. Des emprunts au vieux fonds symbolique et apocalyptique achevèrent d'enrichir la composition. Raban Maur a décrit un *Jugement dernier* en suivant évidemment une peinture qu'il avait eue sous les yeux ; après avoir énuméré tous les détails qu'on retrouve dans les fresques



Fig. 100. — Le Jugement dernier. Miniature d'un Évangéliaire grec du XIe siècle (n° 74, Bibl. Nat. de Paris).

de la Reichenau, il voit encore les quatre symboles des Évangélistes et les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse, présentant leurs couronnes[2]. L'iconographie romano-carolingienne se

1. *Hi vero in fronte occidentali* [versus] *in spatio quod supra tronum est.*

> Ecce tubæ crepitant quæ mortis jura resignant.
> Crux micat in cælis, nubes præcedit et ignis.

Hi etiam subtus tronum inter paradysum *et* infernum.

> Hic resident summi Christo cum judice sancti
> Justificare pios, baratro damnare malignos

(Schlosser, *Schriftquellen*, p. 328, n° 931.)

2. *De fide catholica rhythmus* (Schlosser, *Schriftquellen*, p. 334-35, n° 933.)

conserva dans les images occidentales du Jugement dernier après le XIe siècle. Lorsqu'en France la sculpture monumentale sortit d'un long sommeil, les quatre animaux et les vingt-quatre vieillards décrits par Raban Maur reparurent autour du Roi de gloire, dans le tympan de l'église de Moissac.

Pendant que l'iconographie occidentale du Jugement dernier se développait en pays franc et germanique, l'iconographie orientale s'était enrichie d'une foule de figures que les artistes du Nord ne devaient point imaginer [1]. Dès le IXe siècle, la composition schématique, esquissée dans le Cosmas de la Vaticane, s'était compliquée de l'image du Paradis et de représentations effrayantes de l'Enfer. On connaît le récit d'un des continuateurs de Théophane, à propos de la conversion des Bulgares. Le tzar Bogoris avait fait venir à sa cour un peintre grec, le moine Méthodios [2]. Celui-ci peignit dans la demeure du chef païen un Jugement dernier, et le tsar fut si frappé de la vue des récompenses et des peines représentées sur l'image qu'il se fit instruire de la foi chrétienne. L'anecdote se place en 864 : racontée par un chroniqueur de la fin du Xe siècle, elle prouve qu'au lendemain du triomphe des icones le Jugement dernier n'était plus, en Orient, figuré par de simples allusions, mais représenté comme un drame.

Ce drame est mis en scène, au XIe siècle, sur une miniature de l'Évangéliaire grec de Paris (*Ms. grec* 74, f° 51 v°), compliquée de groupes nombreux et d'allégories bizarres [3]. Les motifs nécessaires à l'exposition du sujet, — le Christ, le tribunal des Apôtres, la résurrection des morts, le Paradis et l'Enfer, — reparaissent ici, comme dans l'iconographie occidentale. Des motifs introduits dans la fresque de la Reichenau un seul fait défaut dans l'Évangéliaire grec ; c'est la croix, dressée à côté du Christ. Le Christ gigantesque que les artistes carolingiens ont installé au milieu du *Jugement dernier*, n'est pas, dans la composition byzantine, de plus grande taille que les Apôtres. Certains motifs se sont amplifiés et comme dédoublés ; d'autres, entièrement inconnus de l'art occidental, se sont multipliés avec une extraordinaire fécondité. A droite et à gauche de l'auréole dans laquelle est assis le Christ, la Vierge et le Précurseur se tiennent inclinés : ainsi se reforme, au cœur même de la représentation du Jugement dernier, le groupe traditionnel de la grande « Prière », la Δέησις. Derrière les Apôtres est massée la cohorte des anges, qui, armés de la lance et du bouclier, font office de garde d'honneur. Au-dessous du Christ, le trône est représenté une seconde fois, seul et vide. Cette image du trône, préparé pour le Jugement et le Triomphe, ἡ ἑτοιμασία τοῦ θρόνου, comme l'appellent les Grecs, est une illustration du Psaume IX, qui devint l'un des sujets les plus caractéristiques de l'iconographie byzantine. A droite et à gauche du trône symbolique, on rencontre tout à coup la résurrection des morts. Les ressuscités ne sortent pas à mi-corps des sarcophages ;

1. Je n'ai pu consulter l'étude spéciale de M. POKROVSKY sur *l'Iconographie du Jugement dernier* dans l'art byzantin [Compte rendu du VIe Congrès d'archéologues russes (en russe), Odessa, 1887, III, p. 297 et suiv.]

2. Μετα καλέιτας μοναχόν τινα τῶν καθ' ἡμῶν Ρωμαίων ζώγραφον... » (THÉOPHANE *continué*, éd. de Bonn, p. 163. Cf. p. 665). Cf. CEDRENUS, III, 152.

3. BORDIER, *Manuscrits grecs de la Bibl. nat.*, p. 123-125.

en même temps que les tombeaux, les monstres de toute espèce rendent leurs proies; les troupes rassemblées des animaux de la terre, de l'eau et de l'air vomissent des corps humains. Au-dessous de la résurrection sont figurés les élus et les damnés. Par une anomalie singulière, le Paradis, comme l'Enfer, se trouve ainsi rejeté sous la terre et loin de l'assemblée des saints, dont il est séparé par la foule des monstres, habitants des eaux. Tandis que les élus, admis dans la Jérusalem céleste, se disposent en groupes échelonnés suivant une hiérarchie digne de la cour de Byzance, un fleuve de feu qui s'échappe du trône entraîne les réprouvés vers l'Enfer, où l'on distingue les puits pleins de têtes de damnés, les *bolgie* que Dante verra dans les mosaïques à demi byzantines du Baptistère de Florence.

Bien d'autres motifs accessoires, répartis entre les quatre zones, peuvent attirer l'attention: aux pieds du Christ, deux chérubins à six ailes tournoyant sur des roues de feu; en pendant à l'ange qui sonne la trompette, un autre ange qui, conformément à la prophétie d'Isaïe, roule le ciel comme un grand *volumen* couvert d'étoiles; devant la porte de la Jérusalem Céleste, saint Pierre, le bon larron, demi-nu et portant sa croix, la Vierge assise qui accueille les âmes élues, les trois patriarches, Isaac, Abraham et Jacob, qui les reçoivent dans leur sein. Du côté des démons, trois figures symboliques font pendant aux trois vieillards du Paradis; elles représentent les puissances infernales déjà redoutées des païens: Hadès, Thanatos, Abyssos (*fig.* 100).

Dans la foule de ces motifs, il en est qui dérivent des sources antiques où l'art byzantin a puisé ses allégories. D'autres imaginations ne sont directement inspirées par aucun passage des Livres saints. Les textes mêmes, dont il est possible de reconnaître le souvenir dans la complication des Jugements derniers byzantins, témoignent d'une érudition théologique dont les artistes carolingiens n'avaient eu nul besoin, pour rappeler aux fidèles des versets fort connus de l'Évangile selon saint Mathieu. Le peintre qui exprima le premier les idées multiples condensées dans la miniature de l'Évangéliaire de Paris devait avoir sous les yeux un vrai recueil de textes sacrés, groupés dans quelque développement oratoire par l'auteur d'une hymne ou d'une homélie. En effet, un savant allemand a su mettre la main sur un sermon de saint Éphrem le Syrien, qui est comme le programme détaillé d'un *Jugement dernier* byzantin. Dans les pages rédigées au IVe siècle par un saint, dont les œuvres furent de bonne heure traduites en grec et devinrent populaires dans l'Église orientale, on retrouve l'armée des anges, la terre et les eaux qui rendent leurs morts, la troupe des bêtes féroces, des poissons et des oiseaux, le courant de flammes, le rouleau constellé du ciel, le larron qui fut le premier des élus, et jusqu'à la hiérarchie des groupes admis à la gloire éternelle[1].

L'iconographie qui prit pour texte l'homélie de saint Éphrem se maintint dans l'église d'Orient, avec ses particularités les plus étranges. La mosaïque de Torcello est un agran-

1. Voss, *Das Jungste Gericht Beitrage zur Kunstgeschichte*, t. VIII; Leipzig, 1884, p. 64-75.

dissement exact de la miniature de l'Évangéliaire de Paris[1]. La plupart des motifs accumulés sur la miniature du XIe siècle et la mosaïque du XIIe, trône vide, fleuve de feu, bêtes de proie, rouleau du ciel, se retrouvent au XIIIe siècle, dans une miniature d'un psautier gréco-latin du Musée de Berlin[2], au XVIe, dans les fresques des couvents de l'Athos, au XVIIIe, dans la description du « Guide des Peintres ».

Une série de représentations du *Jugement dernier* commence avec l'Évangéliaire de Paris et aboutit au manuel du moine Denys ; une autre s'ouvre avec la fresque de l'île de la Reichenau, pour se terminer aux portails des cathédrales de Reims et de Bourges[3]. Depuis le temps où les artistes se sont dégagés du thème primitif, qui s'était constitué par le simple rapprochement de la scène de l'Ascension avec celle de la résurrection des morts, les motifs qui ont été greffés sur la composition élémentaire et les textes mêmes qui ont suggéré ces motifs apparaissent entièrement différents, suivant que l'on se tourne vers l'Orient ou vers l'Occident. De toutes les scènes dont les images traditionnelles ont formé dans l'art chrétien un répertoire iconographique longtemps consulté par les peintres et les sculpteurs, le Jugement dernier est peut-être la seule où la distinction entre la tradition orientale et la tradition « latine » soit marquée, non par des nuances dans l'expression des visages ou par des variantes dans l'inflexion d'une attitude, mais par la présence ou l'absence de détails si frappants qu'il est impossible de ne pas les reconnaître[4].

Le départ des motifs « latins » et des motifs « byzantins » fournit un critérium infaillible pour décider, en face d'un *Jugement dernier* peint entre le XIe et le XIIIe siècle, si l'artiste a pris son modèle dans l'art occidental ou dans l'art oriental. Ainsi il serait aisé de montrer, par la seule énumération des détails les plus typiques, comment la mosaïque de Torcello, qui occupe dans une cathédrale de la lagune vénitienne la place qu'une peinture du *Jugement dernier* eût occupée dans une église rhénane, n'en est pas moins, par l'iconographie, de même que par la technique et le style, une œuvre toute byzantine.

L'analyse des motifs qui composent le *Jugement dernier* de Sant'Angelo in Formis aboutit de même à une conclusion formelle, qui est inattendue, après les constatations

1. Diehl, *l'Art byz. dans l'Italie mérid.*, p. 103 ; — Clausse, *Basiliques et Mosaïques*, II, p. 145 et 151.

2. Voss, *Das Jüngste Gericht*, p. 53.

3. J'ai eu l'occasion d'étudier l'influence de l'iconographie byzantine sur les représentations du Jugement dernier dans la peinture italienne du XIIIe et du XIVe siècle, et particulièrement dans les œuvres de transition où l'on saisit la transformation de l'iconographie byzantine en iconographie « giottesque » (*Santa Maria di Donna Regina*, Naples, 1899, p. 89-96). Il serait intéressant d'étudier de même les modifications que subit l'iconographie carolingienne du Jugement dernier dans les sculptures des portails de cathédrales, au moment où l'art français, attiré vers la nature et la vie, commence à s'affranchir des entraves de la tradition.

4. Je ne sais comment M. Kraus, après une étude sérieuse des monuments, a pu formuler des propositions comme celles-ci : que la mosaïque de Torcello n'offre presque aucun motif qui ne se retrouve dans les représentations occidentales du Jugement dernier ; — que le développement du thème iconographique du Jugement dernier s'est accompli tout entier en Occident, etc. (*Gesch. der Christl. Kunst*, II, p. 375 et 376). Je comprends moins encore que M. Voss, qui a eu le grand mérite de découvrir le texte d'Ephrem le Syrien, fondement de l'iconographie byzantine du Jugement dernier, ait écrit qu'on ne peut pas parler d'un schéma byzantin fixé pour la représentation du Jugement dernier, dans la période des XI-XIIIe siècles (*Das Jüngste Gericht*, p. 55).

auxquelles a donné lieu l'iconographie des scènes évangéliques. Tandis que ces scènes

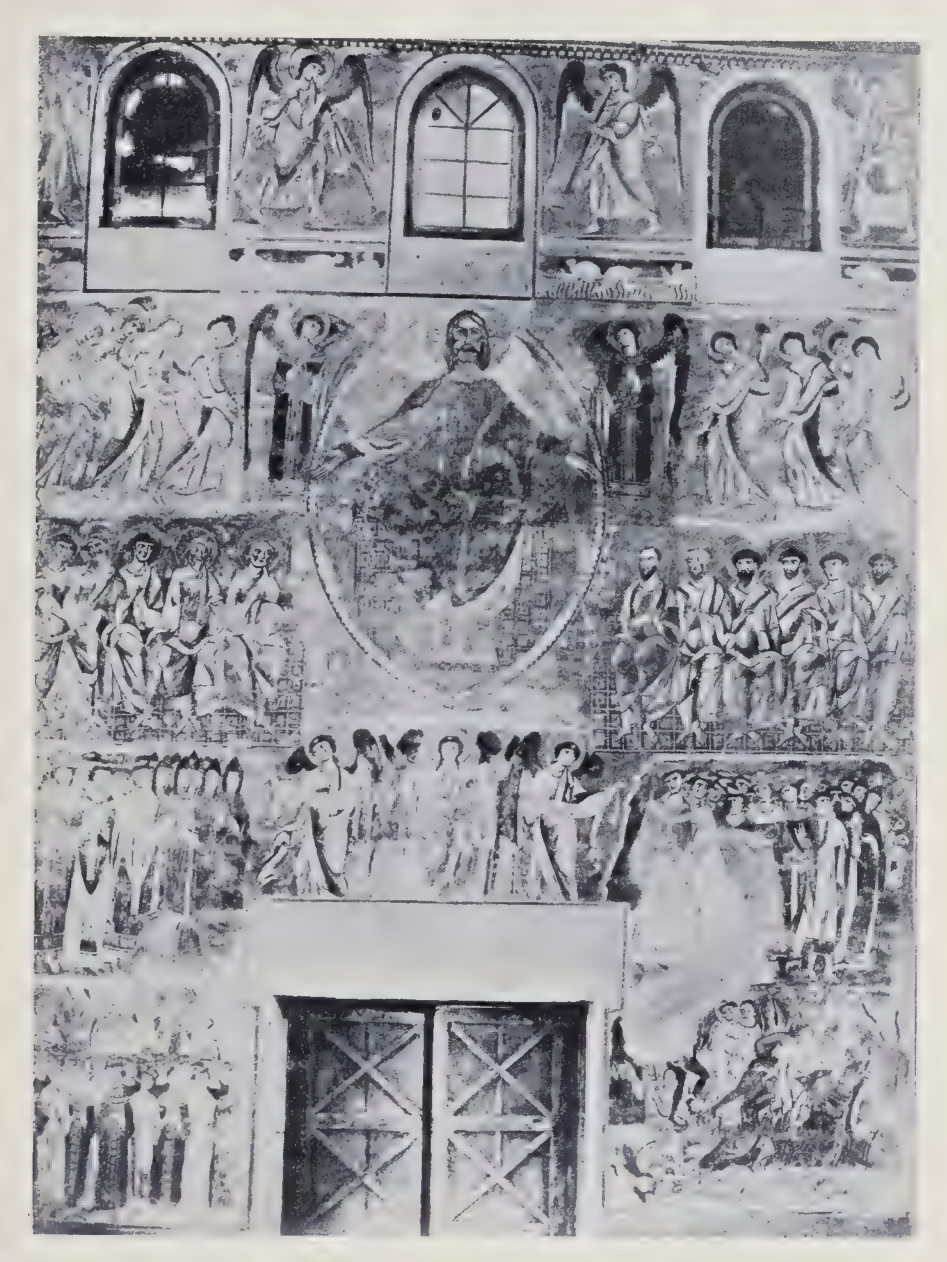


Fig. 101. — Le Jugement dernier. Fresque du commencement du XII[e] siècle dans l'église Sant'Angelo in Formis.

sont composées presque toutes d'après les formules byzantines, le *Jugement dernier* n'offre

aucun des motifs orientaux, qui sont tous à Torcello : — ni la Vierge et le Précurseur inclinés devant le Juge, ni le trône, ni le fleuve de feu, ni les monstres qui rendent leur proie, ni le rouleau du ciel, ni le bon larron, ni les trois patriarches, ni les trois vieillards infernaux. Les ressuscités sortent de sarcophages identiques à ceux qui sont représentés sur la fresque de la Reichenau, et la figure qui attire le regard, au centre de la composition, est le Christ colossal, qui passera des peintures carolingiennes aux portails des cathédrales françaises (*fig*. 101)[1]. La cause est désormais jugée. L'artiste bénédictin qui, au début du XII[e] siècle, après le départ des mosaïstes grecs, a été chargé de peindre le *Jugement dernier* dans l'église bâtie par l'abbé Desiderius n'a pas même image byzantine représentant le sujet qu'il devait traiter ; il a reproduit les traits essentiels d'un *Jugement dernier* dans l'art germanique.

Pourtant l'identité n'est pas complète entre la composition de la Reichenau et celle de Sant'Angelo. Un motif essentiel de l'iconographie carolingienne du *Jugement dernier*, la grande croix portée par un ange ou par le Juge lui-même, a été omis ; des deux côtés de l'auréole où trône le Christ, l'artiste a dressé deux archanges tenant le globe, vêtus en empereurs de Byzance et inclinés dans l'attitude des personnages d'une Δέησις. Il a donné à la résurrection des morts la place la plus singulière, au-dessus de l'assemblée des Apôtres et des anges, et au-dessus du Christ lui-même. Parmi les élus et parmi les damnés il a représenté des personnages qui ne sont vêtus ni à la mode germanique, ni à la mode byzantine : diacres en dalmatique étroite, prêtres en chasuble, moines en cuculle. Dans une peinture qui devait offrir aux regards la leçon universelle du Jugement dernier, il a fait de cette leçon une application directe et locale[2], en représentant, à l'entrée du Paradis ou sur le bord du gouffre infernal une foule toute pareille à celle qui connu une prenait part aux cérémonies dans l'église même et à celle qu'a représentée le miniaturiste de l'*Exultet* de Fondi[3]. Comme les images du rouleau, la fresque est l'œuvre d'un bénédictin, qui travaillait pour des moines latins et des fidèles campaniens.

Ce *Jugement dernier* germanique, mêlé d'images d'intérêt local, fait face à un motif carolingien, la figure du Christ trônant dans l'abside entre les quatre symboles des évangélistes, et voisine avec des scènes évangéliques qui pourraient passer pour autant d'agrandissements de miniatures byzantines. Le rapprochement de motifs aussi hétéroclites montre toute la complexité des éléments qui sont entrés dans

1. On n'attachera pas d'importance à la division générale de la composition qui, au lieu de s'allonger en deux bandes, comme sur la fresque de la Reichenau, s'échafaude sur quatre étages. Il est en effet très probable que, dans les peintures carolingiennes où le Paradis et l'Enfer étaient figurés au-dessus de la résurrection des morts, le nombre des zones devait être porté à trois ou quatre. Le Jugement dernier du portail latéral de Reims, chef-d'œuvre de sculpture du commencement du XIII[e] siècle, qui reproduit les traits essentiels de la composition carolingienne (la croix portée par l'Ange, les morts qui sortent des sarcophages antiques, etc.), est divisé en quatre zones.

2. C'est ce qu'avait très bien vu Springer (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, VII, 1884, p. 402). Cf. Kraus, *Jahrb. der Kon. Preuss. Kunstsamml.*, 1894, p. 17.

3. Voir dans l'*Iconographie comparée des rouleaux* d'Exultet, n° 11, le groupe de personnages compris entre les lettres M et N.

la décoration de Sant'Angelo in Formis. Pour suivre jusqu'à leur origine ces éléments de l'art monumental contemporain de Desiderius, il ne fallait pas s'engager dans une voie unique et étroite : il était nécessaire de distinguer entre le style, le programme et l'iconographie.

Dans les fresques de Sant'Angelo in Formis, le style, d'un bout à l'autre de la décoration, est le style byzantin, vu à travers des modèles de technique différente, — fresque, mosaïque ou miniature. Le programme théologique, dans son ensemble, est tout « latin ». L'iconographie est en partie purement byzantine, en partie latine ou même germanique. Il en est exactement de la peinture murale, dans la pleine floraison de l'école bénédictine, comme des rouleaux d'*Exultet*, sur lesquels se développait, en raccourci et en miniature, un cycle monumental. Dans les miniatures de l'*Exultet* du Mont-Cassin, conservé au British Museum, le style du dessin a la finesse des meilleures gouaches byzantines; l'allégorie carolingienne de la Terre a pris place non loin de la Crucifixion et de l'Ἀνάστασις, composées d'après les modèles byzantins; l'illustration des sacramentaires latins a dicté le choix des sujets représentés par le miniaturiste, de même que la décoration des basiliques latines d'Italie et d'Allemagne a donné le programme d'ensemble des fresques de Sant'Angelo.

Ces constatations ne sont nouvelles qu'en partie. Dobbert avait reconnu dans la décoration de Sant'Angelo in Formis une foule de détails byzantins; Kraus y avait dénoncé des motifs carolingiens et « othoniens ». Les deux savants qui ont exprimé au sujet de ces peintures des opinions contradictoires ont eu raison tous deux et l'un contre l'autre. Pour mettre en lumière toute la vérité, il suffit d'embrasser d'un même regard les vérités partielles que d'autres ont aperçues. Alors le vaste poème biblique, évangélique, apocalyptique, dont les versets sont écrits en figures peintes sur les murs de Sant'Angelo in Formis, apparaîtra comme un exemple extraordinaire de confusion des langues.

V

Les fresques de Sant'Angelo in Formis avaient été étudiées jusqu'ici comme une œuvre unique de l'art bénédictin[1]. Trois remarquables figures du même temps, qui étaient cachées, au pied du Mont-Cassin, dans un très ancien tombeau, en sont sorties pour se ranger aux côtés de l'archange peint par un Grec. En Campanie et dans la Terre de Labour, deux autres

1. La chapelle San Nicola, au sommet du mont Tifata, a conservé dans son abside et sur la paroi du narthex qui précède sa nef étroite, des restes de peintures qui ne sont pas antérieures au XIVe siècle. La figure la plus curieuse est un saint Christophe en armure à l'antique, avec un visage de type giottesque. Une autre chapelle de Saint-Nicolas, fondée en 1105, à quelques pas de l'église de Sant'Angelo in Formis, fut détruite au XVIe siècle (MONACHUS, *Sanctuarium Capuanum*, p. 155).

édifices conservent encore des fresques qui ont été exécutées, à la fin du XI[e] siècle, par des peintres issus de la grande école du Mont-Cassin.

Une série de peintures murales, qu'on peut attribuer à la fin du XI[e] siècle, se trouve enterrée dans la crypte d'une église voisine du bourg des *Fratte* (aujourd'hui Ausonia), — un *castrum* habité au XI[e] siècle par des pillards, sans cesse aux prises avec les hommes du Mont-Cassin, et que Desiderius, pour avoir la paix, se fit donner, en 1065, par Richard, comte d'Aversa[1]. La crypte forme une chapelle à trois nefs, couverte de voûtes en berceau, perpendiculaires les uns aux autres et dont la pénétration forme des voûtes d'arêtes et des voûtes en arc de cloître. Les peintures qui couvrent les parois et une partie des voûtes se répartissent en deux groupes très différents. Dans la petite nef de gauche, une sainte Barbe, en costume de princesse grecque, surchargée de bijoux (K), et les douze Apôtres assis (L) sont des figures d'un coloris dur et brutal, grossièrement imitées d'un modèle identique aux fresques de Sant'Angelo. Le reste des peintures contraste avec ces premières figures par la finesse du trait rougeâtre, la légèreté du modelé, à peine indiqué en clair sur des tons ocreux, la délicatesse et la jeunesse des visages. Même les trois archanges en costume byzantin (B, B, B, *fig*. 103), qui sont debout dans l'abside centrale, à côté de deux saintes en robes toutes simples et tête nue (A, A)[2], ne ressemblent que par leur vêtement de cérémonie aux archanges des fresques qui rivalisent avec la mosaïque. Ces figures délicates, cernées d'un trait de pinceau mince et léger, font penser, avec leur nez menu et leur bouche ronde, aux figurines dessinées sur parchemin par la plume experte du moine Léon. Certains souvenirs de l'école du Mont-Cassin sont manifestes : la Vierge orante, représentée, au milieu de l'une des voûtes, dans un médaillon porté par quatre anges drapés à l'antique (O, *fig*. 105) a la même couronne, la même coiffure et la même attitude que la Vierge-reine du narthex de Sant'Angelo in Formis. Les anges eux mêmes, disposés en diagonale sous la voûte (PP), font penser aux anges qui, sous la coupole de la chapelle de Saint-Zénon à Sainte-Praxède, soutiennent le médaillon du Christ. Ce groupe d'anges, escortant une Vierge imitée des fresques gréco-bénédictines de Campanie, est une évidente réminiscence des anciennes mosaïques de Rome. D'autres images, dans les fresques d'Ausonia, représentent des sujets d'invention bizarre ou d'intérêt local, qui ne se rattachent à

FIG. 102. — PLAN DE LA CRYPTE D'AUSONIA.

1. LÉON D'OSTIE, MIGNE, col. 731 et 733.

2. SALAZARO, I, pl. XI. Le texte contient une description pleine d'erreurs bizarres (I, p. 60). Au-dessus de l'entrée du sanctuaire, sur l'arcade CB, on lit la singulière inscription suivante : FLE E SABBAOTH ADONAI / MESSIAS PASTOR ADONOI.

aucune tradition iconographique. Deux disques peints sur la voûte accompagnent le médaillon central ; ces deux disques sont soutenus, eux aussi, par des anges plus petits que ceux qui soutiennent l'image de la Vierge. Dans l'un des disques (R) est un agneau nimbé, qui rappelle l'une des images communes aux rouleaux d'*Exultet* de Bénévent et de Salerne. Dans l'autre (S), la lune et le soleil sont figurés par deux cercles ; à côté du soleil, le peintre a écrit à rebours le nom du dieu (NOJJOꟼA)[1]. Deux séries de scènes, racontent des légendes inconnues : un homme agenouillé, la tête surmontée d'une tiare, reçoit un pain des mains d'un ange ; un autre ange descend sur une foule assemblée devant une église (CC) ; à côté d'une autre apparition d'ange (G), sont représentés un baptême par immersion et un repas (EF). Des hommes et des femmes, exactement vêtus comme les habitants de la Terre de Saint-Benoît dessinés sur le fragment d'*Exultet* du Mont-Cassin (*Icon. comp.*, 8 G), sont occupés à la construction d'une église, ou présentent des offrandes à un saint, devant lequel est agenouillé un prêtre, à la chape semée d'oiseaux, qui tient dans ses mains le modèle de l'ancienne église des *Fratte*, avec son narthex à trois arcades. La liberté du mouvement et du trait, dans ces compositions improvisées par le peintre, rappellent les meilleures miniatures dessinées à la plume par les artistes du Mont-Cassin.



Fig. 103. — Un archange. Fresque dans la crypte d'Ausonia.

Des peintures bénédictines de la fin du XIe siècle se trouvent encore dans une église abandonnée, à deux milles de Carinola, sur la route qui mène à Sessa. Il y avait là une ancienne *mansio* de la *via Appia*, qui conservait au moyen âge le nom de *Forum Claudii :* un évêque y fut établi. En 1094, Bernard, chapelain de Jordan, prince de Capoue, qui avait été élevé au siège de Forum Claudii, transféra sa résidence dans la ville voisine de Carinola, où lui-même bâtit une église épiscopale. La cathédrale, abandonnée dès la fin du XIe siècle, n'a pas même retenu autour d'elle les masures qui restent groupées auprès de l'ancienne cathédrale de Calvi. Il faut marcher quelques minutes au milieu des cultures, pour gagner le monument isolé, en partant d'un village qui garde encore, avec le nom savant de Foro Claudio, le nom populaire d'*Episcopio*, « la Cathédrale ».

L'église, une petite basilique pareille à Sant'Angelo in Formis (moins le narthex), a conservé la décoration de son abside centrale et de l'absidiole de gauche[2]. La fresque de l'absidiole, très ruinée, représente une Vierge assise et tenant l'Enfant, qui porte à la main

1. Sur les pilastres en N et en M, sont représentés deux saints : l'un imberbe, l'autre barbu ; en J et en H, deux évêques : l'un est imberbe, l'autre, qui semble avoir été ajouté après coup à la série des peintures et dont le buste est à plus grande échelle que les figurines de la crypte, porte la mitre triangulaire du XIIIe siècle.

2. Salazaro, qui a décrit le premier cette décoration, l'attribue sans preuves au temps de l'évêque Jean, qui assista à la consécration de la grande basilique du Mont-Cassin, en 1071 (I, p. 60).

un *volumen*. Le type très fin et le nez allongé rappellent d'une manière frappante la fresque qui décore l'une des absides latérales de Sant'Angelo. La fresque de l'abside a conservé la fraîcheur de son coloris vif et heurté. Une décoration aussi importante fut certainement entreprise avant que l'église eût cessé d'être une cathédrale, c'est-à-dire avant l'année 1095. L'inscription, dont on peut lire encore une partie dans l'abside, est écrite en grandes onciales carrées, de couleur blanche, identiques aux caractères peints sous les fresques de Sant'Angelo in Formis : le donateur, nommé Pierre, auquel l'un des vers fait allusion, est un inconnu[1].

La composition est divisée en deux zones : dans la conque de l'abside, la Vierge vêtue en impératrice, est assise, tenant l'Enfant sur ses genoux, entre deux anges, en costume impérial, debout et inclinés ; dans la zone inférieure, un archange, costumé comme les deux archanges qui escortent la Vierge, est debout, le globe et le sceptre aux mains, au milieu des douze Apôtres (Pl. XIII)[2].

FIG. 104. — UN PRÊTRE OFFRANT L'ÉGLISE DES « FRATIE » A UN SAINT (CRYPTE D'AUSONIA).

Dans l'abside de Foro Claudio, comme dans celle de Sant'Angelo, le pinceau a imité, non pas le modelé de la miniature, mais les découpures hardies de la mosaïque. Les silhouettes se détachent nettement sur le fond bleu ; dans la draperie, les plis sont comme tailladés par l'opposition tranchante du ton local très intense et des lumières enlevées en blanc pur. Les joyaux qui couvrent le costume de la Vierge et des Anges et les reliures des livres que tiennent les Apôtres sont piqués de mille points clairs qui, très rapprochés les uns des autres, dessinent sur le fond sombre comme une dentelle brillante. Bien que, du haut en bas de la composition, le coloris soit presque uniforme, il est aisé de distinguer dans les deux zones deux mains différentes. Les visages de la Vierge et des deux anges inclinés ont la dureté métallique des figures représentées dans l'abside de Sant'Angelo ; les traits sont arrêtés par des contours cuivrés, les plis du cou et les taches des joues marqués en rouge brun. Dans l'assemblée des Apôtres, les visages sont indiqués par une teinte claire et plate ; les traits sont fins et doux ; les taches des joues ont presque disparu ; les tuniques tombent le long des jambes en plis droits, sans plus coller aux membres.

La composition qui décore l'abside de l'ancienne cathédrale de Foro Claudio a été répétée aux extrémités opposées de l'Italie par des mosaïstes élevés à l'école byzantine :

1. Voici ce qui reste des deux lignes de l'inscription :
En bas, au-dessous des Apôtres : VOS HIC DEPICTI PIETATEM POSCITE CHRISTI... — En haut, au-dessus de la Vierge : ... NOS QUESUMUS UT TUEARIS. VIRGO PREBE PETRO NON CLAUDI CARCERE TETRO.

2. Reproduction de chromolithographie dans l'ouvrage de SALAZARO, I, pl. XII.



un [illegible]. Le [illegible] très fin et le nez allongé rappellent d'une manière frappante la fresque qui décore l'une des absides latérales de Sant'Angelo. La fresque de l'abside a conservé la [illegible] de son coloris vif et heurté. Une décoration aussi importante fut certainement entreprise avant que l'église eût cessé d'être une cathédrale, c'est-à-dire avant l'année 1095. L'inscription, dont on peut lire encore une partie dans l'abside, est écrite en grandes onciales carrées, de couleur blanche, identiques aux caractères peints sous les fresques de Sant'Angelo in Formis : le donateur, nommé Pierre, auquel l'un des vers fait allusion, est un inconnu[1].

La composition est divisée en deux zones : dans la conque de l'abside, la Vierge vêtue en impératrice, est assise, tenant l'Enfant sur ses genoux, entre deux anges, en costume impérial, debout et inclinés ; dans la zone inférieure, un archange, costumé comme les deux archanges qui escortent la Vierge, est debout, le globe et le sceptre aux mains, au milieu des douze Apôtres (Pl. XIII)[2].

Fig. [illegible] — [illegible]

Dans l'abside de Foro Claudio, comme dans celle de Sant'Angelo, le pinceau a imité, non pas le modelé de la miniature, mais les découpures hardies [illegible]. Les silhouettes se détachent nettement sur le fond bleu ; dans la draperie, les plis sont comme tailladés par l'opposition tranchante du ton local très intense et des lumières enlevées en blanc pur. Les joyaux qui couvrent le costume de la Vierge et des Anges et les reliures des livres que tiennent les Apôtres sont piqués de mille points clairs qui, très rapprochés les uns des autres, dessinent sur le fond sombre comme une dentelle brillante. Bien que, du haut en bas de la composition, le coloris soit presque uniforme, il est aisé de distinguer dans les deux zones deux mains différentes. Les visages de la Vierge et des deux anges inclinés ont la [illegible] métallique des figures représentées dans l'abside de Sant'Angelo : les traits sont arrêtés par des contours cuivrés, les plis du cou et les taches des joues marqués en rouge brun. Dans l'assemblée des Apôtres, les visages sont indiqués par une teinte claire et plate ; les traits sont fins et doux ; les taches des joues ont presque disparu ; les tuniques tombent le long des jambes en plis droits, sans plus coller aux membres.

La composition qui décore l'abside de l'ancienne cathédrale de Foro Claudio a été répétée aux extrémités opposées de l'Italie par des mosaïstes élevés à l'école byzantine :

1. Voici ce qui reste des deux lignes de l'inscription [illegible] au-dessous des Apôtres : VOS HIC DEPICTI PII [illegible] CHRISTI [illegible] En haut, au-dessous de la Vierge : ... NOS QUESUMUS UT TUEARIS. VIRGO PREBE PETRO NON CLAUDI CARCERE TETRO.

2. [illegible] dans l'ouvrage de [illegible]



Fontemoing Éditeur — Phototypie Berthaud

LA VIERGE REINE — L'ASSEMBLÉE DES APOTRES ET L'ARCHANGE MICHEL

Fresques de la fin du XIe siècle dans l'abside de l'ancienne Cathédrale de Foro Claudio, près Sessa (Terre de Labour).

la Vierge glorieuse est représentée au-dessus des douze Apôtres, dans les absides de San Giusto de Trieste et de la cathédrale de Torcello, et au fond du sanctuaire de la basilique de Monreale, près Palerme. La fresque campanienne, peinte avant la fin du XIe siècle, est une œuvre intermédiaire entre la mosaïque de l'île vénitienne, qui remonte peut-être à la première moitié du même siècle, et la mosaïque sicilienne, qui fut exécutée à la fin du XIIe siècle. L'étroite ressemblance de ces trois œuvres, dont aucune n'a pu être le modèle ou la copie de l'autre, doit s'expliquer par une influence commune. Les miniatures d'un Évangéliaire grec, colporté de mains en mains, ne suffisaient pas à révéler à des artistes italiens les thèmes de la décoration monumentale des églises d'Orient. A Torcello et à Monreale des Grecs ont apporté les traditions vivantes de leur art religieux; de même des mosaïstes grecs sont venus au Mont-Cassin. La peinture de Foro Claudio permet d'affirmer que les Grecs, dont l'œuvre est perdue, avaient exécuté dans l'abside de quelque église depuis longtemps détruite une mosaïque toute byzantine par la composition, comme par le style, et que les peintres bénédictins auront copiée[1].

Pourtant au milieu même de cette décoration de sanctuaire, qui est imitée, pour la composition, comme pour le style, de l'art byzantin, on relèvera des détails qui ne sont pas d'origine byzantine. La guirlande à l'antique qui borde l'arcade de l'abside de Foro Claudio est celle qui encadrait les absides de basiliques romaines, et, au-dessus de la Vierge impératrice, le nimbe multicolore, où apparaît un minuscule Saint-Esprit, rappelle, en même temps que les peintures de Sant'Angelo et que la mosaïque de la cathédrale de Capoue, les plus anciennes mosaïques campaniennes. Dans la cathédrale abandonnée en pleins champs, de même que dans l'église bénédictine du mont Tifata, de vénérables traditions latines restent vivantes, à côté de l'art brillant révélé par les mosaïstes de Constantinople[2].

1. La composition de Foro Claudio a été répétée, sans doute au XIIe siècle, dans une église voisine du Mont-Cassin, Santa Maria Maggiore, près de Sant'Elia. Cet édifice, éloigné des habitations, a subi plus d'une restauration et achève de se délabrer. Son abside, qui a été séparée de la nef par un mur grossier, sert de cabane à un ermite. En se glissant dans ce recoin sordide par la brèche qui fait office de porte, on distingue, dans la conque de l'abside, la Vierge entre deux anges, et au-dessous, les douze Apôtres, dont les noms sont écrits sur une bande étroite, en onciales blanches, pareilles à celles de Foro Claudio. Autant qu'on en peut juger dans la pénombre et sous la suie, les types sont mous et arrondis, et ne rappellent que de très loin les fresques de Sant'Angelo in Formis.

2. Le *Jugement dernier* peint à fresque sur l'une des parois de la nef, dans l'église San Nicola, à San Vittore de Lazio, non loin de Cassino, a été présenté par M. Lefort comme une œuvre contemporaine de Desiderius (*Revue Archéol.*, 1879, II, p. 293-295 ; *Études sur les monuments primitifs de la peinture chrétienne*, Paris, 1885, p. 275-283). Cette grande composition, dont les figures sont peu visibles sous les restes d'un enduit à la chaux, est, en réalité, une peinture de style giottesque, qui n'est pas antérieure au règne de Robert d'Anjou. Quelques-unes des figures de saints peintes dans la même église, sur la paroi de la nef qui fait face au Jugement dernier, remontent au XIIe siècle et ont le coloris violent des fresques de l'abside de Sant'Angelo in Formis.

VI

Les fresques de Sant'Angelo in Formis, d'Ausonia et de Foro Claudio ne peuvent rester séparées des mosaïques et des miniatures, dont une analyse faite de comparaisons a dû continuellement les rapprocher. Pour formuler une conclusion d'ensemble sur l'art bénédictin de l'Italie du Sud, il sera nécessaire de réunir, dans une revue rapide, toutes les techniques de la peinture, depuis la miniature et la fresque jusqu'à la mosaïque et à l'émail cloisonné.

Les monuments, dont l'étude a pu compléter et parfois contredire le témoignage écrit de Léon d'Ostie, se sont trouvés d'accord avec le chroniqueur pour attester que l'art bénédictin, comme la puissance bénédictine, atteignit en Italie son point culminant au temps de l'abbé Desiderius. C'est de ce sommet qu'il faut regarder ce qui précède et ce qui suit. Déterminer la place de l'école du Mont-Cassin dans l'art du moyen âge, c'est délimiter le rôle des Grecs de Desiderius dans l'école du Mont-Cassin.

Les mosaïstes mandés de Byzance pour décorer la grande basilique de Saint-Benoît apportaient avec eux des secrets de technique. Ils apprirent aux moines de la grande abbaye latine deux pratiques que les artistes italiens avaient oubliées : celle du décor géométrique et animal en marqueterie de marbre; celle de la mosaïque d'émail à figures humaines. Les leçons de ces artistes furent complétées par l'envoi d'œuvres d'art fabriquées dans les ateliers impériaux de Byzance : les novices du Mont-Cassin, guidés par les maîtres étrangers, apprirent à reproduire les icones d'argent doré et jusqu'aux médaillons et aux plaquettes d'or, peints d'émaux cloisonnés. Aux miniaturistes, parmi lesquels se rencontrèrent des artistes remarquablement doués, comme le moine Léon, les Grecs apprirent le dessin noble et libre, avec l'art de modeler la gouache, dont les tons veloutés s'éclairent de lumières blanches. Les mosaïstes venus de Byzance ne donnèrent pas seulement aux moines de Desiderius des formules d'alchimie et des leçons de style : ils fournirent aux miniaturistes et aux peintres de fresques des figures, des groupes, des compositions tout entières. Une mosaïque aujourd'hui perdue, que les Grecs exécutèrent dans une abside inconnue, servit de modèle à la grande fresque qui s'est conservée dans l'abside de l'église de Foro Claudio. Les Grecs donnèrent peut-être les cartons des fresques qui décorèrent l'atrium de la grande basilique du Mont-Cassin, et qui représentaient des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Le peintre étranger qui a décoré de main de maître le narthex de Sant'Angelo in Formis, celui qui a peint trois saints bénédictins dans la chapelle du *Crocefisso* avaient travaillé, sans doute, au sommet du Mont-Cassin. A côté des modèles qu'ils exécutaient sur place, les artistes byzantins en avaient apporté d'autres : c'étaient des carnets d'esquisses ou des livres à miniatures. Les orfèvreries précieuses, envoyées directement de Byzance,

furent étudiées elles-mêmes par les peintres comme par les ciseleurs : le devant d'autel où la *Vie de saint Benoît* était racontée sur une série de plaquettes d'or émaillées servit de modèle aux plus précieuses miniatures du moine Léon

A l'école des œuvres savantes qui étaient exécutées sous leurs yeux et de celles qui avaient été apportées ou envoyées d'Orient, les peintres du Mont-Cassin acquirent une virtuosité qui tenait du prodige. En quelques années de travail discipliné, ils apprirent non seulement à copier, mais à regarder; ils mêlèrent aux imitations des figures byzantines de véritables études d'après nature; ils surent donner aux visages la douceur féminine ou l'énergie virile, aux attitudes et aux gestes l'accent de la vie.

Les fresques et les miniatures qui sont les monuments de cette Renaissance opérée par des artistes byzantins dans un monastère latin, sembleront, tout d'abord, séparées par un abîme des œuvres qu'ont laissées les peintres bénédictins du xe siècle et de la première moitié du xie : fresques perdues dans les grottes et miniatures capouanes. Cependant les motifs de décoration et les thèmes iconographiques qui s'étaient formés dans une période d'apparente barbarie, entre l'invasion sarrazine et l'arrivée des maîtres grecs, se maintinrent avec une étonnante vitalité dans l'art du Mont-Cassin, sous le vêtement des formes ou des couleurs byzantines.

Les initiales géantes qui, dans les manuscrits bénédictins de la fin du xie siècle, se déploient sur une page entière de parchemin, n'ont d'oriental que la richesse de leurs tons d'émaux. Jamais un enlumineur byzantin n'a tracé d'ornements qui rappellent ces jambages énormes, couverts d'entrelacs, ce réseau de volutes aux inflexions tout ensemble capricieuses et régulières, ces monstres à museau de chien, tordus comme des serpents.

Les miniaturistes de Desiderius ont illustré, vers la fin du xie siècle, deux rouleaux d'*Exultet*, aujourd'hui conservés à la Bibliothèque Vaticane et au British Museum : la décoration de ces rouleaux, destinés à une cérémonie qui n'est point admise dans la liturgie grecque, comporte, avec de grandes initiales, identiques à celles des manuscrits bénédictins, plus d'un motif allégorique et tout un cycle de représentations liturgiques que l'art byzantin n'a point connus. Aucune église grecque ne contient, dans la série de ses mosaïques, les figures qui ont pris place, au commencement du xiie siècle, dans les mosaïques absidales de Capoue : la Vierge couronnée, entre saint Pierre et saint Paul, au-dessous du Saint-Esprit, volant dans une auréole diaprée. Les Grecs qui travaillèrent au Mont-Cassin représentèrent eux-mêmes, dans l'abside de la grande basilique, un sujet qu'ils n'auraient pas représenté dans un sanctuaire de leur pays : le Christ entre les deux saints Jean. Le peintre grec qui décora le narthex de Sant'Angelo y dessina, au-dessus de l'Archange-empereur, une Vierge-reine, pour laquelle aucune image byzantine de la Mère de Dieu ne lui offrait de modèle, et qu'il dut composer d'après l'image traditionnelle de *Sophia*, la Sainte Sagesse. Dans l'intérieur de Sant'Angelo in Formis, à côté de scènes évangéliques représentées suivant l'iconographie orientale, les peintres bénédictins qui s'étaient assimilé le style des mosaïques byzantines ont mis en scène un *Jugement*

dernier mutilé de tous les détails que les peintres byzantins avaient empruntés avant le XIe siècle aux visions des vieux auteurs d'homélies terrifiantes.

Les disciples des mosaïstes grecs, pour rassembler tant d'éléments de décoration et d'iconographie inconnus de leurs maîtres, avaient puisé à des profondeurs différentes dans l'amas séculaire des traditions artistiques de l'Occident. Telle composition, reproduite au XIIe siècle dans une abside de Capoue, remonte au IXe siècle ou même au VIe. Les mosaïstes qui travaillaient pour Desiderius, pour Oderisius, pour Ugo, archevêque de Capoue, ou pour Alfanus, archevêque de Salerne, ont pu recevoir la tradition des anciens mosaïstes romains par l'intermédiaire de ces familles de peintres romains, qui avaient conservé comme un héritage quelques compositions vieilles de six cents ans. Ils ont certainement regardé et imité, en même temps que des mosaïques ou des peintures romaines, les mosaïques conservées, à deux milles de Capoue, dans les églises abandonnées de la ville qui avait été la Capoue romaine. Les artistes bénédictins de la fin du XIe siècle recueillirent aussi quelques souvenirs de l'art qui avait fleuri au VIIIe et au IXe siècle dans les premières communautés établies au Mont-Cassin et aux sources du Volturne. Cet art, qui n'était autre que l'art romain du même temps, pénétré d'éléments orientaux, n'avait pas disparu tout entier dans les incendies allumés par les Sarrazins. Les manuscrits décorés à Capoue, pendant le Xe siècle, et au Mont-Cassin, après l'avènement de l'abbé Théobald, offraient, à côté de silhouettes qui n'ont pas forme humaine, des images qui rappellent à la fois les fresques bénédictines de la chapelle du Volturne et les gouaches carolingiennes. Dans les grottes de Calvi et de Castellamare, les saintes, vêtues en princesses, continuaient à porter leurs couronnes avec le geste des martyres qui se suivent en procession sur les mosaïques de Sainte-Praxède. Une place était faite, dans ces vieilles peintures bénédictines, aux saints de Rome et aux légendes des papes Clément et Sylvestre.

Les moines artistes qui avaient reçu les leçons des Grecs introduisirent dans leurs œuvres les plus savantes des motifs empruntés à l'héritage de leurs obscurs prédécesseurs. Quelques-unes des figures qui peuplaient l'ombre des grottes campaniennes s'en vont rayonner, vers la fin du XIe siècle, sur le fond d'or des mosaïques. Les deux saints Jean se font pendant au fond de l'abside de la grande basilique de Saint-Benoît, comme parmi les rochers du Capo d'Orso.

Cependant les traditions non byzantines, qui survécurent au temps de Desiderius dans l'art du Mont-Cassin, n'étaient pas toutes romaines et latines. Les grandes initiales qui se montrent sur les manuscrits et les rouleaux d'*Exultet*, dès le commencement du XIe siècle, tiraient leur origine de l'art le plus septentrional, celui qui sortit des monastères de la brumeuse Hibernie. Dans l'iconographie, comme dans la décoration, certains éléments de l'art bénédictin d'Italie sont « germaniques ». Des allégories comme celles de l'Église couronnée et de la Terre demi-nue ont été, semble-t-il, traduites en images, pour la première fois, dans quelque abbaye d'Allemagne. Le moine qui, dans un monastère inconnu de Campanie ou d'Apulie, composa le premier une illustration détaillée

de la prose *Exultet*, ne fit qu'adapter à la décoration d'un long rouleau de parchemin l'imagerie des sacramentaires carolingiens. Dans les plus beaux manuscrits du temps de Desiderius, des gouaches dignes d'un Ménologe enluminé pour un empereur de Byzance voisinent, sur un même feuillet, avec de grands monogrammes que l'on dirait découpés dans une Bible écrite pour l'un des Othons. La tradition carolingienne des pays rhénans s'unit à la tradition latine et à la tradition byzantine pour former cet ensemble unique par sa complexité paradoxale : les peintures de Sant'Angelo in Formis.

En face de la question byzantine, l'art bénédictin de l'Italie du Sud en pose une autre, inattendue et inévitable : une question *germanique*. Pour les Grecs qui furent appelés au Mont-Cassin, Léon d'Ostie a fait savoir en quelle année ils vinrent, de quelle ville, par la volonté de quel abbé. Aucun historiographe n'a nommé le moine ou l'abbé qui aurait conduit l'art germanique au sommet du Mont-Cassin. Il est possible que le rôle d'intermédiaire ait été joué par les monastères de l'Italie du nord et de l'Italie centrale, Bobbio, Nonantola, Farfa. Des relations directes étaient, d'ailleurs, établies, après le IXe siècle, entre le Mont-Cassin et les pays du Nord. Un manuscrit comme le *Raban Maur*, dont l'abbé Théobald fit prendre copie, en 1025, au Mont-Cassin, avait été certainement apporté d'Allemagne. Richerius, qui occupa le siège abbatial du Mont-Cassin, de 1038 à 1055, était un Bavarois. Parmi les princes qui, du IXe au XIe siècle, n'ont cessé d'enrichir par des concessions et des présents le domaine et le trésor de la grande abbaye italienne, les plus généreux furent les empereurs germaniques[1].

Dans les années mêmes où les mosaïstes venus de Byzance séjournaient au Mont-Cassin, les rapports entre l'abbaye de la montagne et les pays d'au-delà des Alpes furent plus étroits que jamais. L'impératrice Agnès, mère de l'empereur Henri IV, passa six mois de l'année 1073 dans l'habitation préparée, à l'entrée des bâtiments du Mont-Cassin, pour les pèlerins de distinction[2]. L'Allemand Théodemar, chapelain de l'impératrice, fut compté parmi les « justes » du Mont-Cassin, dont Pierre Diacre a rapporté « l'origine et la fin[3] ». Son compatriote, Gébizon de Cologne, qui se retira de même au Mont-Cassin, sous le gouvernement de Desiderius, y fut honoré comme un saint.

Quelles que soient les conditions qui ont favorisé une influence germanique dans l'art du Mont-Cassin, cette influence est un fait acquis. Peut-être le premier art bénédictin d'Italie avait-il été connu dans les abbayes rhénanes et avait-il contribué à y éveiller l'art qui brilla, dans le siècle de Charlemagne, comme une Renaissance romaine et byzantine : à coup sûr le Mont-Cassin connut l'art qui continua les traditions carolingiennes dans le siècle glorieux des Othons.

La révélation directe de l'art byzantin, apportée au Mont-Cassin par des maîtres venus

1. MIGNE, t. CLXIII, col. 1094.

2. JAFFÉ, 2e éd., I, p. 598, no 4772. L'impératrice donna au Mont-Cassin, entre autres objets précieux, un *Évangéliaire* dans une reliure d'argent (LÉON D'OSTIE; MIGNE, col. 755).

3. *De ortu et obitu justorum Casinensium ;* MIGNE, volume cité, col. 1105 et 1108 ; — cf. col. 783.

de la ville impériale, n'a pu prévaloir contre les traditions latines et germaniques qui faisaient la substance de l'art bénédictin. Les mosaïstes ont déroulé sur le sol des basiliques un tapis oriental fait de marbres romains : ils n'ont pas plus modifié les grandes lignes des décorations destinées aux nefs et aux absides que les formes latines de l'architecture. Leur rôle d'éducateurs a été un rôle de grammairiens. Ils ont épuré et enrichi le vocabulaire, sans altérer les racines de la langue artistique, sans atteindre aux profondeurs où les formes s'identifient avec les idées, et l'iconographie avec la théologie.

La portée de l'action exercée par ces étrangers se mesure exactement à la durée de leur influence. Les compositions et les figures que les mosaïstes de Byzance avaient fait connaître aux moines du Mont-Cassin trouvaient la place prise par toute une imagerie traditionnelle qu'elles ne purent entièrement supplanter; le style dont ces mosaïstes donnaient des modèles, et dont les ouvrages d'art byzantin offraient des exemples, différait du dessin barbare ou latin des vieilles écoles bénédictines, comme l'enfance ou la décrépitude de la plus robuste virilité; enfin les techniques révélées par ces mêmes artistes étaient chose nouvelle, inconnue et merveilleuse. Ce qui, dans les leçons des Grecs, était secret d'atelier et tour de main se conserva pendant deux siècles dans les ateliers bénédictins : le pavement de San Liberatore, qui reproduit exactement celui du Mont-Cassin, a été exécuté ou restauré dans le style ancien sous le règne de Charles Ier d'Anjou. L'application d'une technique difficile et raffinée semble avoir entraîné à sa suite, pendant nombre d'années, l'habitude d'un dessin correct. Le seul ouvrage d'émail cloisonné qu'on puisse rattacher à l'école bénédictine d'Italie, — la reliure de l'*Évangéliaire* de Capoue, — n'est pas antérieur à 1175. Il est d'un style byzantin si pur et si noble qu'on le dirait exécuté un siècle plus tôt, sous la dictée d'un maître grec.

Dans les œuvres de technique aisée, comme la miniature et la peinture murale, les proportions des figures commencèrent à prendre, sous le gouvernement de l'abbé Oderisius, un allongement, qui s'exagéra bientôt de façon ridicule. Un retour aux proportions élégantes et justes des figurines dessinées et gouachées par les artistes de Desiderius se manifesta, vers la fin du XIIe siècle, dans les miniatures des rouleaux d'*Exultet*, et se poursuivit sous le règne de Frédéric II; mais cet essai d'archaïsme byzantin fut éphémère. Dans le cours du XIIIe siècle la peinture bénédictine disparaît. Les vives couleurs de l'*Exultet* de Salerne jettent un dernier éclat, à l'entrée d'une nuit noire. Quand on sort de l'obscurité, pour regarder une fresque, dans l'abside de la chapelle d'Ognissanti, entre Cassino et Sant'Elia, on est en plein XIVe siècle. Le peintre local semble avoir imité la composition qui se déployait dans l'abside voisine de Santa Maria Maggiore[1] : il a représenté un Christ trônant dans une auréole soutenue par quatre anges, au-dessus de l'assemblée des douze Apôtres. Dans le type des visages et le jet des draperies tout souvenir de l'art byzantin a disparu : les personnages ont pris le masque des figures giottesques.

1. Voir plus haut, p. 271, n. 1.

Tandis que les dernières traces du passage des maîtres grecs avaient achevé de disparaître de la tradition du Mont-Cassin, les miniaturistes de l'abbaye n'avaient pas cessé de reproduire, en tête des pages couvertes d'écriture lombarde, des initiales chargées d'entrelacs et de monstres. Rapetissées et noircies, les initiales bénédictines ont perdu peu à peu la taille gigantesque et la parure orientale des lettres splendides que les enlumineurs de Desiderius avaient fait briller comme des plaques d'or émaillé. Mais, en se desséchant, elles ont résisté à la dissolution qui entraînait, autour d'elles, les derniers vestiges de l'art bénédictin du XIe siècle. Dans la prompte décadence d'une école artistique qui passe encore pour avoir été un foyer fécond d'art byzantin, l'élément qui survécut le dernier est un système d'ornement germanique.



Fig. 105. — La vierge-reine, crypte d'Ausonia.

tion, sous cette forme, est contredite par la seule existence d'émaux rhénans et milanais, antérieurs à 1066[1]. Sans parler des plaquettes qui décorent des ouvrages du IXe siècle, tels que l'autel d'or de Saint-Ambroise de Milan et le reliquaire dit de Pépin d'Aquitaine, à Conques, les plats de l'Évangéliaire donné à la cathédrale de Milan par l'archevêque Aribert, mort en 1045, sont ornés d'émaux cloisonnés, à inscriptions latines, qui représentent grossièrement une série de figures[2]. Il est vrai qu'on ne peut établir aucune comparaison entre cet ouvrage pesant et l'*Évangéliaire* de Capoue, qui donne la mesure de l'habileté conservée par les orfèvres bénédictins à la fin du XIIe siècle. En dehors de cet *Évangéliaire*, les seuls émaux cloisonnés à inscriptions latines qui se soient conservés en Italie sont les médaillons de Scala, postérieurs d'un siècle. Ces médaillons ne sont pas une œuvre italienne : ils sortent, à n'en pas douter, d'un atelier grec, isolé au bord du golfe de Salerne.

Des raisons négatives, tirées d'objets inexistants et qu'on peut croire perdus, laisseraient encore du champ aux hypothèses ; mais un curieux ouvrage d'orfèvrerie, conservé dans la collégiale d'Alba Fucense, avec la staurothèque indiquée plus haut, apporte une raison positive de douter que la technique de l'émail cloisonné ait été connue dans l'Italie centrale. L'objet est un triptyque[3], fort habilement imité d'un ouvrage d'art byzantin[4]. Sur les volets sont peintes, en fines gouaches à fond d'or, vingt scènes du Nouveau Testament, depuis l'Annonciation jusqu'à la scène que le Guide de l'Athos appelle la « seconde venue du Christ », et qui est le préambule du dernier Jugement (Pl. XIIIbis). Les costumes des guerriers et leurs chapels de fer indiquent le XIIIe siècle. L'icone qui occupe la partie centrale du triptyque est une Vierge avec l'Enfant, sculptée en bas-relief de bois et peinte. Les nimbes et les orfrois des vêtements sont exécutés, moitié en perlé de stuc, moitié en filigrane d'argent doré ; quatre médaillons, représentant des anges à mi-corps, sont appliqués sur la plaque d'argent doré qui forme le champ. Tout le cadre de l'icone est orné de figurines en buste, abritées sous des arcatures d'argent. Huit de ces figurines sont sculptées dans le bois ; c'est le Christ, deux prophètes, les quatre évangélistes, et saint Nicolas, patron de la collégiale d'Alba. Les autres figurines, qui représentent la Vierge et le Précurseur, escortés de deux anges, les douze Apôtres et quatre saintes couronnées[5], sont des miniatures à fond d'or, exécutées chacune sur un morceau

1. Les émaux dont le *ciborium* de l'église du Mont-Cassin avait été orné au IXe siècle (V. plus haut, p. 92 et n° 4) et que les Sarrasins avaient enlevés, avec tous les objets précieux contenus dans le monastère, provenaient sans doute de Constantinople.

2. Kondakoff, *Coll. Zwénigorodskoï*, p. 189-190 ; — E. Molinier, *Histoire des Arts appliqués à l'industrie ;* IV, *l'Orfèvrerie*, p. 136-138.

3. Décrit par M. Piccirilli (*Rivista Abruzzese*, 1894, p. 213). Hauteur : 0m,50.

4. Un triptyque d'argent repoussé et doré, qui est exactement composé, pour le choix et la distribution des motifs, comme celui d'Alba Fucense, est conservé au couvent de Ghélath, en Géorgie, avec d'autres ouvrages précieux, tels que l'icone décorée d'émaux cloisonnés qu'a publiée Kondakoff (*Coll. Zwénigorodskoï*, p. 129, fig. 21). Le triptyque orné de figures travaillées au repoussé est une copie locale d'une pièce d'orfèvrerie byzantine (reprod. dans l'ouvrage de Muller-Simonis et Hyvernat, *Du Caucase au golfe Persique*, Paris, 1892, pl. 8 et 9, non numérotées dans le volume).

5. Sainte Lucie, sainte Madeleine, sainte Marguerite et sainte Agnès.





tion, sous cette forme, est contredite par la seule existence d'émaux rhénans et milanais, antérieurs à 1066[1]. Sans parler des plaquettes qui décorent des ouvrages du IXe siècle, tels que l'autel d'or de Saint-Ambroise de Milan et le reliquaire dit de Pépin d'Aquitaine, à Conques, les plats de l'Évangéliaire donné à la cathédrale de Milan par l'archevêque Aribert, mort en 1045, sont ornés d'émaux cloisonnés, à inscriptions latines, qui représentent grossièrement une série de figures[2]. Il est vrai qu'on ne peut établir aucune comparaison entre cet ouvrage pesant et l'*Évangéliaire* de Capoue, qui donne la mesure de l'habileté conservée par les orfèvres bénédictins à la fin du XIIe siècle. En dehors de cet *Évangéliaire*, les seuls émaux cloisonnés à inscriptions latines qui se soient conservés en Italie sont les médaillons de Scala, postérieurs d'un siècle. Ces médaillons ne sont pas une œuvre italienne : ils sortent, à n'en pas douter, d'un atelier grec, isolé au bord du golfe de Salerne.

Des raisons négatives, tirées d'objets inexistants et qu'on peut croire perdus, laisseraient encore du champ aux hypothèses ; mais un curieux ouvrage d'orfèvrerie, conservé dans la collégiale d'Alba Fucense, avec la staurothèque indiquée plus haut, apporte une raison positive de douter que la technique de l'émail cloisonné ait été connue dans l'Italie centrale. L'objet est un triptyque [illegible] d'art byzantin[3]. Sur les volets sont peintes, en [illegible] du Nouveau Testament, depuis l'Annonciation jusqu'à la scène que le Guide de l'Athos appelle la « seconde venue du Christ », et qui est le préambule du dernier Jugement (Pl. XIII*bis*). Les costumes des guerriers et leurs chapels de fer indiquent le XIIIe siècle. L'icone qui occupe la partie centrale du triptyque est une Vierge avec l'Enfant, sculptée en bas-relief de bois et peinte. Les nimbes et les orfrois des vêtements sont exécutés, moitié en perlé de stuc, moitié en filigrane d'argent doré ; quatre médaillons, représentant des anges à mi-corps, sont appliqués sur la plaque d'argent doré qui forme le champ. Tout le cadre de l'icone est orné de figurines en buste, abritées sous des arcatures d'argent. Huit de ces figurines sont sculptées dans le bois ; c'est le Christ, deux prophètes, les quatre évangélistes, et saint Nicolas, patron de la collégiale d'Alba. Les autres figurines, qui représentent la Vierge et le Précurseur, escortés de deux anges, les douze Apôtres et quatre saintes couronnées[5], sont des miniatures à fond d'or, exécutées chacune sur un morceau

1. Les émaux dont le *[illegible]* de l'église du Mont-[illegible] V. plus haut, p. 9[illegible] et [illegible] et que les Sarrasins avaient enlevés, avec tous [illegible] dans le monastère, provenaient sans doute de Constantinople.

2. K[illegible], *Coll. Z[illegible]*, p. 18[illegible]-190 ; — E. M[illegible], *Histoire des Arts appliqués à l'industrie* : IV, *l'Orfèvrerie*, p. 136-138.

3. Décrit par M. Piccirilli (*Rivista Abruzzese*, 1894, p. 213). Hauteur : 0m,50.

4. Un triptyque d'argent repoussé et doré, qui est exactement composé, pour le choix et la distribution des [illegible], comme celui d'Alba Fucense, est conservé au couvent de Ghélath, en Géorgie, avec d'autres ouvrages précieux, tels que l'icone décorée d'émaux cloisonnés qu'a publiée Kondakoff (*Coll. Zwénigorodskoi*, p. 129, fig. 21). Le triptyque orné de [illegible] travaillées au repoussé est une copie [illegible] d'une pièce [illegible] byzantine [illegible] de M[illegible] *Du Caucase au golfe Persique*, Paris, 1892, pl. 8 et 9, [illegible].

5. Sainte Lu[illegible], sainte Madeleine, sainte Marguerite et sainte Agnès.







Fontenoy g. Lottea

Phototypie Berthaud

Triptyque en Bois orné de Stuc, d'Argent doré, de Peintures a Fond d'Or et de Miniatures sous Verre imitant l'Émail (XIIIe siècle).

Trésor de la Collégiale d'Alba Fucense (Abruzzes).

de parchemin qui est maintenu et pressé par une lamelle de verre, sertie sous une arcature d'argent; les figurines de chérubins et les volutes, qui remplissent les écoinçons des arcatures relevées en relief sur les volets du triptyque, sont exécutées par le même procédé. Le peintre a évidemment cherché à imiter l'émail par le miroitement de la surface translucide, par l'or des fonds, par l'emploi de teintes plates, plus claires que celles des peintures *a tempera* qui représentent l'histoire évangélique. De même la Madone en bas-relief, avec son visage rose et son voile bleu couvert de joyaux, est l'imitation d'une icone émaillée sur relief, comme le saint Michel du Trésor de Saint-Marc, véritable statuette d'émail cuirassée d'or, qui se détache sur un champ d'or et de pierreries [1].

L'artiste délicat qui a exécuté le triptyque d'Alba Fucense n'a su contrefaire l'éclat des émaux, dont les ouvriers byzantins vernissaient, avec l'aide du feu, jusqu'à un bas-relief de métal, qu'en travaillant à froid des matières pauvres : du bois, du parchemin et du verre. Tant qu'on n'aura pas opposé à ce triptyque un ouvrage d'émail cloisonné qui ait été exécuté authentiquement dans la région comprise entre le Mont-Cassin et les Alpes et dans la période qui s'étend de 1070 à 1300, on sera fondé à supposer qu'en dehors des ateliers bénédictins de Campanie, les orfèvres italiens du moyen âge ont ignoré la technique de l'émail cloisonné et l'ont remplacée par des équivalents mesquins.

II

L'école bénédictine de peinture murale, qui, vers la fin du XI[e] siècle, régna en Campanie, s'est-elle répandue autour des monastères épars dans la Principauté de Salerne et dans les Abruzzes?

Au bord des golfes de Naples et de Salerne, où les grottes de Castellamare et de la *Badia* de Majori ont conservé les restes de très anciennes peintures bénédictines, on ne trouve, pour la période qui suit l'arrivée des Grecs au Mont-Cassin, qu'une série intéressante de fresques : celle qui décore la crypte de l'église Santa Annunziata, à Minuto, entre Amalfi et Scala [2]. Cette crypte est de plan carré et voûtée d'arêtes. Deux des parois et trois des compartiments de la voûte sont encore couverts de peintures (*fig.* 106). Sur la voûte, la figure qui attire d'abord le regard est un Christ Pantocrator, vu à mi-corps et vêtu d'un manteau vert, jeté sur une tunique rouge. Les deux autres compartiments de la voûte qui ont gardé leur décoration sont plus larges que le premier; chacun d'eux est divisé en deux moitiés, où sont représentés deux personnages debout, tenant de grands phylactères, avec des inscriptions. A la droite du Christ, saint Jean-Baptiste, le visage maigre, la barbe et la chevelure jaune, tunique jaune, manteau vert doublé d'une peau de bête de couleur bleuâtre

1. [PASINI], *Il Tesoro di San Marco*, pl. II. — E. MOLINIER, *le Trésor de Saint-Marc*, p. 43-44, 79, n° 2. — KONDAKOFF, *les Émaux byzantins de la Collection Zvenigorodskoï*, p. 179-180, fig. 55.
2. Description fort inexacte dans l'ouvrage de SALAZARO, I, p. 30.

(ECCE QUI TOLLIT PECCATA MUNDI); à la gauche du Christ, saint Jean l'Évangéliste, jeune et imberbe (VERBUM ERAT); en face de saint Jean-Baptiste, le prophète Daniel, jeune et brillamment vêtu, à la mode persane, d'une tunique grise brodée d'or et de *saraballes* rouges (CUM VENERIT SANCTUS SANCTORUM); en face de saint Jean l'Évangéliste, David, un vieux roi portant une couronne et vêtu d'un manteau rouge (DN̄S DN̄O MEO).

La décoration des parois est divisée horizontalement en deux zones. La zone supérieure comprend deux sujets de la vie de la Vierge, à laquelle était dédiée l'église. A gauche de l'entrée, la Visitation; sur la paroi qui fait face à l'entrée, la Nativité avec l'Annonciation aux bergers, une composition très chargée de personnages, et ou ne manque aucun des détails traditionnels de l'iconographie grecque, depuis le bain de l'Enfant jusqu'au double chœur des anges. Dans la zone inférieure sont représentés, au-dessous de la Visitation, un saint Georges en costume byzantin, qui s'appuie sur un bouclier triangulaire rayé de blanc et de rouge, et un saint évêque, tenant une crosse et portant une mitre blanche à deux cornes. Sous la Nativité se déroule en deux tableaux un récit de la légende de saint Nicolas. D'abord c'est un festin. Un roi sarrazin, portant un diadème byzantin sur le sommet de la tête et une sorte de burnous blanc, est assis devant une table en forme de *sigma* : deux Sarrazins enturbannés le servent; l'un d'eux fait office d'écuyer tranchant; à droite du tableau, un jeune échanson chrétien, la serviette posée sur l'épaule, présente une coupe. Dans l'autre tableau, saint Nicolas ramène à ses parents le petit prisonnier qui s'est évadé, en emportant la coupe. A gauche du groupe, une ville tourelée; à droite, trois personnages tonsurés, assis à table et faisant des gestes d'étonnement.

Cette légende du saint évêque de Myre, détaillée dans une chapelle dédiée à la Vierge, évoque les histoires de pirates musulmans qui devaient hanter l'imagination des marins d'Amalfi; elle fait penser aussi à l'église de Saint-Nicolas que l'abbaye du Mont-Cassin possédait près de la ville marchande. Les fresques de Minuto sont très probablement une œuvre bénédictine. Le Daniel et le David représentés sur la voûte semblent copiés d'après les images de ces deux prophètes, qui sont peintes dans la nef de Sant'Angelo in Formis. Le Christ est vu à mi-corps, comme le Pantocrator, dans les coupoles grecques et dans les absides des basiliques siciliennes. A droite et à gauche de ce Christ tout byzantin, les deux saint Jean, le Précurseur et l'Évangéliste sont debout, comme dans la vieille fresque de la Badia et dans la mosaïque absidale de la grande église du Mont-Cassin.

Les peintures de la crypte voisine d'Amalfi sont datées approximativement par la mitre du saint évêque représenté sur la paroi, à gauche de l'entrée : c'est la mitre que porte l'évêque de Fondi sur l'*Exultet* décoré vers 1115. Les fresques de Minuto doivent être rapprochées des miniatures de l'*Exultet* de Salerne, qui leur sont postérieures d'un demi-siècle environ : ces deux ouvrages permettent de marquer, sur le rivage du golfe de Salerne, la limite que l'influence artistique du Mont-Cassin n'a pas dépassée dans la direction du sud.

III

Au nord du Mont-Cassin, la peinture du moyen âge est représentée dans les Abruzzes par des monuments aussi précieux qu'inconnus. Plusieurs églises ou chapelles, abandonnées dans une vallée solitaire ou à l'entrée d'une humble bourgade, ont conservé sur leurs



Fig. 106. — La nativité et une légende de saint Nicolas; sur la voûte le Rédempteur entre saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste. Fresque du xiie siècle dans la crypte de l'église Santa Annunziata, à Minuto, près Amalfi.

parois délabrées des cycles entiers de fresques du xiie et du xiiie siècle. Parmi ces édifices, les uns ont été le centre d'une paroisse, d'autres le centre d'une abbaye : entre la collégiale et l'abbatiale il n'y a point de différence dans la richesse et le style de la décoration peinte. Ces églises se trouvent éparses dans une région où les abbés et les prieurs, vassaux du Mont-Cassin, ont été jusqu'à l'époque angevine plus riches et plus puissants que les comtes, leurs voisins[1]. Si les progrès réalisés par les peintres bénédictins, sous la direction des mosaïstes grecs, ont contribué au développement de l'art en dehors de la Terre de Saint-Benoît, ils ont dû être connus, tout d'abord, dans le pays de montagnes qui formait comme une province morcelée de l'État bénédictin.

1. N. Faraglia, *Saggio di Corografia Abruzzese* (*Arch. stor. per le prov. napol.*, XVI, 1891, p. 429; reprod. dans le recueil : *I miei Studi storici*, Lanciano, 1893, in-8°).

Les plus anciennes fresques connues dans les Abruzzes se trouvent dans l'église d'un monastère affilié à celui de San Liberatore; c'est l'église en ruines de San Pietro *ad Oratorium*, près de Bussi. La pluie n'a pas encore effacé sur l'arc triomphal une série de peintures d'apparence archaïque. Cette décoration peut être contemporaine de la reconstruction de l'édifice, qui, d'après l'inscription gravée sur le portail, eut lieu en l'année 1100. L'archivolte du portail de San Pietro est décorée, comme on l'a vu, de fleurons byzantins dessinés d'après les ornements de quelque manuscrit du Mont-Cassin. La composition qui occupe la partie supérieure de l'arc triomphal semble être de même un souvenir des décorations exécutées en Campanie sous les auspices de Desiderius[1]. Le groupe que forment le Christ assis sur son trône et les quatre symboles des Évangélistes[2] rappelle, par la silhouette des figures et par le coloris violent, l'apparition qui occupe la conque de la grande abside de Sant'Angelo in Formis. Sur le livre que le Rédempteur tient ouvert est écrite, non point la formule ordinaire dans les représentations du Christ glorieux, mais bien la formule employée par le peintre qui a représenté le Pantocrator dans l'abside de l'église campanienne, près de l'abbé Desiderius. Au lieu de la parole évangélique : *Ego sum lux mundi*, on lit la parole apocalyptique : *Ego sum primus et novissimus*.

Parmi les peintures conservées dans les Abruzzes, celle qui semble la plus voisine par la date des fresques de San Pietro *ad Oratorium* se trouve à Pianella, dans une petite ville voisine de l'Adriatique, qui, au XIIe siècle, appartenait par moitié au Mont-Cassin. Une représentation du *Jugement dernier* est peinte dans l'abside centrale d'une église de cette ville, l'ancienne collégiale de Santa Maria Maggiore, appelée aujourd'hui Sant'Angelo. Cette église fut démolie en 1158 par des soldats de Majone, l'amiral du roi Guillaume le Mauvais[4]; elle paraît avoir été rebâtie dans la seconde moitié du XIIe siècle.

Le Christ est assis sur l'arc-en-ciel, dans une auréole soutenue par deux anges en plein vol. Au-dessous de la figure centrale, deux anges inclinés tiennent de longues banderoles, sur lesquelles sont écrites les paroles de bénédiction et de malédiction. L'assemblée des Apôtres, assise à droite et à gauche des anges, achève la composition (*fig.* 107). Peut-être le

1. La grande église bénédictine de San Liberatore au mont Majella, qui a servi de modèle à San Pietro pour le plan et les sculptures du portail, a été autrefois décorée de fresques. Dans l'abside les peintures anciennes ont été recouvertes au XVIe siècle par une composition fort curieuse : près de saint Benoît, assis sur un trône, et de saint Liberator, qui tient un curieux modèle de l'église, Charlemagne est représenté comme le premier donateur des terrains du monastère. Il est imberbe, avec les cheveux roux, et magnifiquement vêtu de velours rouge et de brocart d'or (Cf. BINDI, *Monumenti degli Abruzzi*, p. 638). L'enduit du XVIe siècle s'est écaillé en deux endroits, laissant voir deux figures de saints abbés, en cuculle noir, la crosse à la main; au-dessus de l'un d'entre eux, on lit les restes d'une signature d'artiste dont la perte est regrettable : OLVS . . . . O . . . PINSIT OC OPVS. Le reste de l'inscription ayant disparu, on ne peut savoir si ces peintures remontent au commencement du XIIe siècle, comme les portails, ou font partie des embellissements dont l'abbé Bernardo Aiglerio gratifia l'église en 1275 (CARAVITA, *I Codici e le Arti a Montecassino*, I, p. 319).

2. Reproduit dans l'*Album* de BINDI, pl. 175. Ces fresques ont été décrites pour la première fois par M. PICCIRILLI (*Rassegna Abruzzese*, III, 1899, n° 7, p. 11-13).

3. Le reste de la décoration peinte au fond de la petite église des Abruzzes ne se rattache pas directement à la tradition bénédictine de Campanie. Les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse sont rangés dans les écoinçons de l'arc triomphal, comme ils l'étaient dans les basiliques romaines et dans quelques monuments carolingiens du Nord. (V. plus haut p. 261).

4. BINDI, *Monumenti degli Abruzzi*, p. 518.

groupe des ressuscités était-il représenté sur la zone inférieure de la paroi, qui est entièrement dénudée de son enduit. Le Christ colossal, trônant dans l'auréole elliptique, et les longs phylactères que présentent les anges semblent rappeller le *Jugement dernier* de Sant'Angelo in Formis.

La draperie du Christ a été repeinte à plis ondés par un barbouilleur moderne; son visage, presque intact, est émacié et dur. Le dessin est accentué avec force, le modelé marqué par rehauts clairs sur un coloris solide, où dominent l'ocre jaune et le rouge. Les dra-



Fig. 107. — Le Jugement dernier, fresque du XIIe siècle dans l'abside de l'église de Sant'Angelo, a Pianella (Abruzzes).

peries volantes des anges, les draperies serrées des Apôtres sont indiquées avec autant de précision que dans les fresques bénédictines de technique byzantine[1].

Deux peintures qui ont encore tout l'éclat d'un coloris de mosaïques sont conservées dans la crypte de la grande église bénédictine de San Giovanni in Venere, élevée sur une colline qui domine l'embouchure du Sangro. L'une de ces fresques, qui occupe l'abside centrale de la crypte, représente, à droite et à gauche d'un Christ Pantocrator, assis sur un large trône et bénissant à la grecque, les deux saints qui avaient figuré dans la mosaïque absidale du Mont-Cassin : saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste. L'autre fresque, peinte sur la

1. Les restes d'un *Jugement dernier*, dont la composition est analogue à celle du *Jugement dernier* de Pianella sont encore visibles dans l'abside de l'église Santa Maria in Lago, une ancienne abbatiale, voisine de Moscufo. Le Christ a disparu. On distingue encore la file des douze Apôtres; au-dessus d'eux, un compartiment triangulaire où sont enfermées les figurines nues des morts rappelés à la vie; enfin, la silhouette d'un ange qui sonne la trompette. Les vêtements sont rouges, pour la plupart; les nimbes ont gardé des traces de dorures. Les visages arrondis, dessinés par un contour noir,

paroi, à l'entrée de la même abside, est contemporaine de la première : aux côtés de la Vierge, voilée du *maphorion* bleu et assise sur un trône qui a le même dossier en demi-lune que le trône du Pantocrator, saint Michel et saint Nicolas s'inclinent dans l'attitude des personnages traditionnels de la Δέησις. L'Archange porte en sautoir, sur une tunique rouge, le λῶρος des empereurs d'Orient. Le saint Nicolas, au contraire, est vêtu comme un évêque latin : il porte la chape et la mitre, et, en main, la crosse; sa mitre a la forme triangulaire des mitres du XIIIe siècle. Aux pieds de saint Michel, un moine vêtu d'un cuculle noir, est agenouillé devant la Vierge [1]. Dans les fresques de San Giovanni in Venere, le dessin et le coloris, comme le choix des personnages représentés et leurs costumes, semblent attester que le souvenir des grandes décorations campaniennes de style byzantin était resté présent, plus d'un siècle après le temps de Desiderius, à des peintres bénédictins qui travaillaient au bord de l'Adriatique.

Cependant l'influence de l'école du Mont-Cassin, évidente dans la décoration de San Pietro *ad Oratorium*, sensible dans les fresques de Pianella et de San Giovanni in Venere, était combattue dans les Abruzzes par d'autres influences, qui allaient triompher. Ce n'est pas un bénédictin du Sud qui vient travailler à une heure de marche de San Pietro *ad Oratorium*, dans une église qui dépendait de San Liberatore au Mont-Majella et du Mont-Cassin. Cette église a porté le nom de Santa Maria di Cartignano. La nef a disparu : il ne reste plus que le campanile, le mur de façade, et l'abside, à demi enterrée dans la vase d'un torrent.

Dans la conque de l'abside est peinte une fresque, au-dessous de laquelle court un bandeau, où étaient inscrits, en hautes lettres noires, les noms des donateurs, trois moines bénédictins, et la date de 1237 [2]. La composition choisie par le peintre n'est pas sans analogie avec les deux groupes représentés dans la crypte de San Giovanni in Venere; elle est encore plus purement byzantine. C'est la Δέησις des grottes basiliennes d'Apulie : le Christ assis sur un trône, entre la Vierge voilée du *maphorion* et le Précurseur barbu (*fig.* 108). Cependant les draperies à teintes plates, constellées d'un semis de menus ornements au blanc de chaux, ne sont pas peintes selon les procédés byzantins. L'artiste qui a exécuté la fresque de Cartignano venait du nord de l'Italie. Sur l'un des pieds-droits, à l'entrée de l'abside, il a inscrit son nom : Armanino dé Modène.

sont d'un tout autre style que les figures de Pianella, et d'une autre époque. L'ange n'a plus la draperie antique ni les pieds nus : sous une longue tunique à plis parallèles, il porte des bas-de-chausses noirs, qui lui font un pied pointu. Ce costume insolite ne peut être antérieur à la fin du XIIIe siècle.

1. SALAZARO, texte, II. p. 39; planches I, pl. XVIII; II, pl. IX.

2. L'inscription de Cartignano a été lue, au commencement du XIXe siècle, par le savant abbé de Saint-Paul-hors-les-Murs, Dom Costanzo, qui l'a communiquée à Seroux d'Agincourt. Celui-ci l'a citée dans son *Histoire de l'Art par les monuments* (*Explic. des Planches*, p. 140); son indication est reproduite par SCHULZ (II, p. 52) et par CROWE et CAVALCASELLE (IV, p. 120). Récemment M. Piccirilli a reconstitué l'inscription des deux pieds-droits et du bandeau semi-circulaire, d'après une ancienne copie dont il a eu connaissance. Le texte serait le suivant (les lettres encore lisibles en capitales) : MAGISTER *Ar*MANINUS *de Mu*TINA *fecit* HOC OPUS. ✠ ANNO MI*lle*SIMO *ducentesimo* XXXVII XII*nd*... *frater Jacobus frater Petrus et frater* GENTILE. — FECIT FIERI HOC OPUS (*Rassegna Abruzzese*, III, 1899, n° 7, p. 4-5). Le peintre de Modène avait représenté, à la partie inférieure de l'abside, des figures de saints alignées sous des arcatures : à peine voit-on affleurer, au-dessous de la fange durcie des alluvions, les nimbes de ces figures, enterrées avec l'église. Six figures de saints aux draperies voyantes sont rangées de même dans l'abside de San Pietro *ad Oratorium*. Ces

Loin de Cartignano et du profond sillon de la Pescara, une église de la province de Teramo possède tout un cycle de fresques, antérieures d'un demi-siècle à celles de maître Armanino, et qui offrent, à défaut d'une signature, toute une iconographie, dont l'importation au cœur des Abruzzes ne peut être attribuée qu'à un artiste du Nord.

Santa Maria di Ronzano est une église abandonnée sur la rive droite du Mavone, à l'écart des villes et des routes. Pour atteindre l'église, en venant de Tossicia, il faut passer à gué le torrent. L'édifice, entouré d'un cimetière de paysans et gardé par un solitaire muet, est une construction à trois nefs, avec un large transept et trois absides. Les deux parois opposées du transept et l'abside centrale sont revêtues en grande partie de peintures anciennes[1]. Le cycle commence sur le mur du transept, du côté de l'Épître, avec quatre scènes de la Genèse : 1° le Verbe créant le monde, figuré par deux cercles concentriques, l'un blanc, l'autre rouge ; 2° Ève tentée par le serpent ; 3° Adam et Ève cachant leur nudité avec les feuilles du figuier, à l'apparition du Seigneur ; 4° Adam bêchant et Ève filant. Au-dessous de cette série biblique, cinq scènes évangéliques sont disposées, sans suite régulière : 1° l'Annonciation ; 2° les anges apprenant aux bergers la Nativité du Sauveur ; 3° Hérode recevant les trois Mages ; 4° le Mariage de la Vierge d'après l'Évangile apocryphe : la Vierge se détourne des prétendants pour se diriger vers le vieillard Joseph, dont le bâton a miraculeusement fleuri ; 5° la Présentation au Temple.

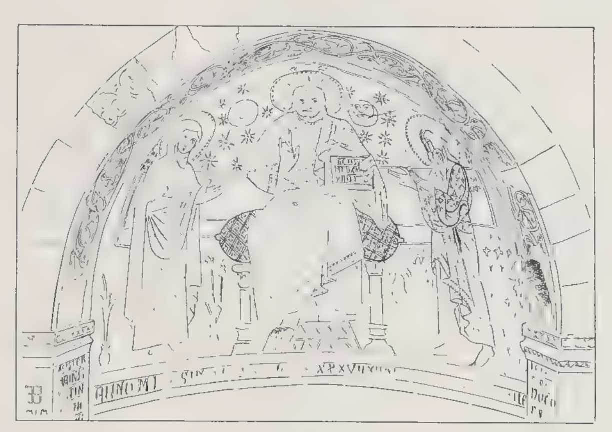


Fig. 108. Le Christ entre la Vierge et saint Jean-Baptiste. Fresque signée par maître Armanino de Modène (1237), dans l'abside de l'église ruinée de Cartignano, près Bussi (Abruzzes).

Sur la paroi opposée était représenté un *Jugement dernier*, en face de la *Création*. La composition a presque entièrement disparu : il n'en reste que les silhouettes des trois patriarches (Abraham, Isaac et Jacob), qui tiennent dans leur sein les âmes des élus.

L'abside centrale est décorée de scènes évangéliques, disposées sur deux rangs. Deux des scènes qui se suivent sur la paroi de l'abside auraient dû s'intercaler dans la série des scènes évangéliques rangées sous les scènes de la Genèse : c'est la Visitation et la Nativité du Christ. Viennent ensuite deux scènes qui continuent la série interrompue après la visite des

figures, absolument différentes des fresques peintes vers 1100 sur l'arc triomphal, et toutes ponctuées de dessins géométriques, piqués en blanc sur les draperies, sont probablement l'œuvre de maître Armanino.

1. Ces peintures, que Bindi attribuait, sur la foi d'une mauvaise lecture de l'inscription, à l'année 1581 (*Monumenti degli Abruzzi*, p. 562), ont été décrites par moi pour la première fois dans la *Rassegna Abruzzese* (III, 1899, n° 8).

Mages à Hérode : la Fuite en Égypte et le Massacre des Innocents. Cette dernière composition est développée sur les deux zones : le tableau supérieur répresénte Hérode (Regis Herodis), assis sur son trône et donnant un ordre à un garde qui tient un enfant par les jambes ; le tableau inférieur comprend deux groupes : en haut, une foule d'enfants devant une porte fermée; en bas, des femmes se lamentant. La zone la plus basse, sur laquelle se trouve déborder la représentation du Massacre des Innocents, est consacrée, dans l'ensemble, aux scènes de la Passion : le baiser de Judas, le Christ devant Pilate, la Mise au tombeau (*fig.* 109).

Au-dessus de la double file des scènes évangéliques, une troisième zone est occupée par les douze Apôtres ; au milieu d'eux, la Vierge est représentée en pendant avec l'Ange de l'Annonciation (SCS GABRIEL). Les Apôtres lèvent la tête vers une Gloire qui apparaît dans l'abside : c'est un Christ gigantesque, assis et bénissant avec le geste latin, dans une auréole soutenue par quatre anges. Sur la corniche saillante qui sépare le Christ de l'assemblée des Apôtres est peinte en noir une inscription qui fait connaître la date des peintures, avec le nom de l'ecclésiastique qui les a fait exécuter :

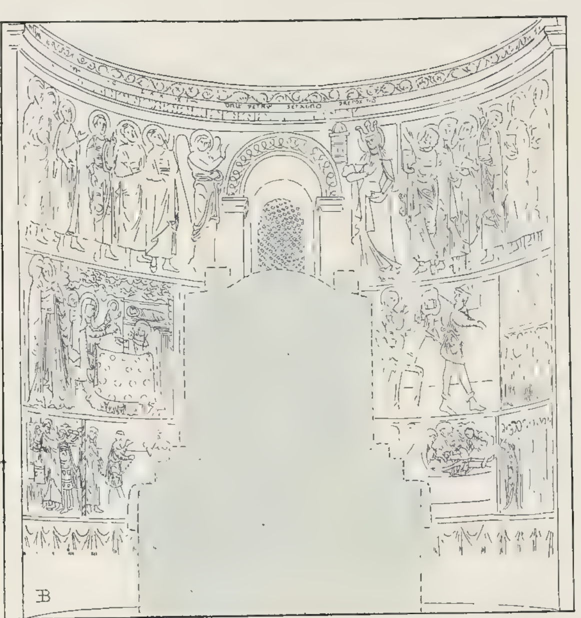


Fig. 109. — Scènes de l'Évangile. Fresques de 1181 dans l'abside de l'église Santa Maria di Ronzano (Abruzzes).

.M. .C. .LXX .XI.
DNV'. PETRV'. SETXVNO.
PREPOXITVS.

Le cycle des peintures de Ronzano, qui toutes sont de la même main, forme un ensemble de haute importance. Daté avec précision, il offre un caractère inattendu et frappant. Ces peintures, quels que soient les sujets représentés, sont aussi éloignées que possible de l'iconographie byzantine[1].

Dans la scène du Mariage de la Vierge, ce n'est pas une colombe qui s'est posée sur le bâton tenu par saint Joseph, comme dans les peintures grecques : c'est une fleur qui en a jailli[2]. Dans la scène de la Présentation, le vieillard Siméon n'est plus drapé à l'antique :

1. Seuls les trois patriarches qui reçoivent les âmes pourraient passer pour une réminiscence d'un *Jugement dernier* byzantin. Mais ces trois vieillards ont reçu droit de cité dans l'art occidental qui s'est le plus complètement affranchi de toute tradition orientale. Les patriarches qui figurent à Ronzano ont leur place marquée dans la plupart des Jugements derniers qui ont été sculptés au XIII[e] siècle sur les portails des cathédrales françaises.

2. Cf. Venturi, *la Madonna*, p. 130.

il a revêtu la chasuble d'un prêtre latin, et il officie devant un autel, sur lequel est posé un calice. Dans la scène de la Nativité, la Vierge-mère n'est pas couchée sur un matelas, mais dans un lit complet, avec son drap et sa couverture de couleur vive. Au lieu d'abandonner son Fils aux sages-femmes qui vont le laver, elle tient l'Enfant au bout de ses bras et le présente à une sainte femme inconnue. Tous les acteurs du « Mystère », sauf les Apôtres, sont vêtus de costumes que le peintre avait sous les yeux. Hérode est un juge en bonnet, avec une pèlerine fourrée sur les épaules; les hommes d'armes portent le vêtement et le capuchon de mailles; la plupart d'entre eux ont revêtu une cotte armoriée. Les couleurs vives et plates, les attitudes familières, les gestes courts, les visages plébéiens, tout, dans ces figures bizarres, est en contraste ouvert avec les traditions grecques.

Les fresques de Ronzano diffèrent, par tous leurs caractères, des peintures apuliennes et campaniennes; elles ne ressemblent pas davantage aux fresques du XIIe et du XIIIe siècle, conservées à Rome, en Toscane ou en Ombrie. Si l'on veut trouver des termes de comparaison pour le cycle de fresques oublié dans l'enceinte des montagnes des Abruzzes, il faut regarder au-delà des Alpes. Alors les rapprochements se présentent en foule[1]. La Vierge de l'Annonciation, avec son court voile rayé, son ample manteau sur sa tunique étroite et sa haute couronne fleuronnée (*fig.* 109 *bis*), est une reine de France ou la patronne de la cathédrale de Chartres. Le menton, souligné sur le visage arrondi par un cercle nettement tracé, est un trait du type imberbe dans le dessin des verrières du Nord. La Fuite en Égypte, avec le saint Joseph en tunique courte et en bonnet de coton, qui tire l'âne par la bride, en portant sur son épaule un paquet de hardes et un petit tonnelet, est, trait pour trait, la scène populaire qu'un peintre de fresques a représentée sur la voûte de l'église du Petit-Quevilly, en Normandie[2], et que les peintres-verriers copieront pour les cathédrales de Chartres et de Lyon. Il n'est pas jusqu'à la disposition insolite des scènes évangéliques, rangées sous la « gloire » de l'abside, qui ne soit reproduite, en plein centre de la France, sur l'une des parois de l'église de Vic (Indre-et-Loire)[3].



Fig. 109 *bis*. — La Vierge de l'Annonciation (Ronzano).

Les fresques de Ronzano ont des caractères d'origine auxquels il est impossible de se méprendre. Sont-elles l'ouvrage d'un Français vagabond ou d'un Lombard qui aura connu la France? Il importe assez peu. Un fait est certain et vaut d'être retenu : il existe, au pied du Gran Sasso d'Italia, une suite de fresques de la fin du XIIe siècle, qui n'ont rien de byzantin, ni même d'italien, et qui appartiennent tout entières à l'art du Nord.

1. Quelques détails, dans les fresques de Ronzano, restent uniques : par exemple les trois Apôtres qui, tout en gardant la draperie à l'antique, ont reçu la tonsure sacerdotale.

2. Gélis-Dilot et Lafillée, *la Peinture décorative en France*, pl. 10.

3. *Ibid.*, pl. 6. Les seules représentations de la Nativité qui offrent quelque ressemblance avec la singulière composition de Ronzano se trouvent sur des verrières ou des miniatures françaises et germaniques. Cf. Rohault de Fleury, *la Sainte Vierge*, I, pl. XXII (Ms. de la Bibl. nat. de Paris, *lat.* 12117); pl. XXV (*Vat. lat.* 39).

La province d'Aquila possède encore deux cycles complets de fresques qui, postérieurs d'un siècle au cycle de Ronzano, ont avec ce dernier une lointaine parenté et restent, comme lui, en dehors des écoles de peinture constituées, pendant le moyen âge, dans l'Italie méridionale et centrale.

L'un des deux édifices qui renferment ces fresques est bâti en pleine montagne. La chapelle de San Pellegrino s'élève sur un rocher, près du village de Bominaco, à deux pas d'une haute église, qui fut celle du puissant monastère de Santa Maria. Cette chapelle, dont la fondation était attribuée à Charles le Chauve[1], au temps duquel les Abruzzes faisaient partie du royaume germanique d'Italie, fut rebâtie par un abbé du monastère voisin, Teodino, en 1263. C'est une construction fort simple : une nef unique, précédée d'un petit porche et couverte d'une voûte en berceau brisé, soutenue par trois arcs doubleaux. Par suite de la pente de la colline, la porte du chevet s'ouvre plus haut que l'entrée du porche et communique avec la nef par un escalier (V. le plan, *fig.* 110).

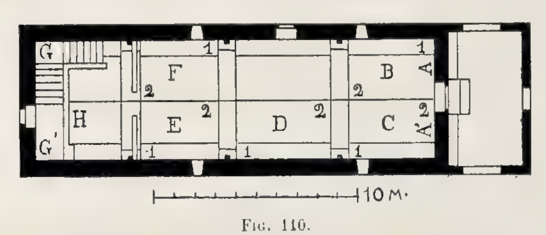


Fig. 110.
Plan de la chapelle de San Pellegrino, à Bominaco (Abruzzes).

L'intérieur de l'église est complètement revêtu de peintures, jusqu'au sommet de la voûte en berceau. Ces peintures sont de deux époques différentes; quelques figures votives, peintes çà et là sur un enduit qui cache la fresque ancienne, appartiennent au xve siècle; tout le reste de la décoration remonte au temps de l'abbé Teodino. Celui-ci a fait graver deux fois son nom sur l'édifice : d'abord au-dessus de la porte du chevet, pour indiquer qu'il a fait rebâtir la chapelle[2], puis sur le parapet de pierre calcaire élevé devant l'autel, pour indiquer qu'il a fait décorer l'intérieur du petit monument[3].

La partie supérieure de la voûte est occupée par une suite de grandes figures qui s'opposent, tête à tête, séparées par l'arête du berceau brisé. Entre ces figures et les personnages de tailles différentes qui couvrent les parois, une sorte de frise, composée de figurines fort petites, court à la partie inférieure de la voûte, au-dessus de la corniche soutenue par des modillons saillants.

Les sujets représentés dans cette modeste chapelle forment un cycle d'une ampleur extraordinaire, qui s'ouvre par une suite d'images des patriarches, des rois et des prophètes de l'Ancien Testament, drapés à l'antique, et tenant des phylactères où des versets

1. C'est Charles le Chauve qui est le *Carolus rex* nommé dans l'inscription de 1263, antérieure de trois ans à l'entrée de Charles d'Anjou dans les Abruzzes. En 1140, un prêtre de Castelnuovo, près Roccaraso, invoque un *decretum domini Caroli regis, qui fuit rex Francorum et Longobardorum* (Faraglia, *Codice diplomatico Sulmonese*, p. 45).

2. *Anno* M. BIS : C. SEXDECIES TERNIS HEC A REGE CAROLO FVNDATA AB ABBATE TEODINO.

3. H*ec* DOMVS A REGE CARVLO FVIT EDIFICATA ADQ*ue* P*er* ABATEM TEODINVM STAT RENOVATA. — CVRREBANT ANNI DNI TVNC MILLE. CC. ET SEXAGINTA TRES. LECTO*res* DICITOTE...

Ces deux inscriptions ont été pour la première fois publiées exactement par M. P. Piccirilli (*Rassegna Abbruzzese*, III, 1899, nº 7, p. 19). J'ai décrit les peintures de la chapelle dans la livraison suivante de la même revue.

bibliques sont encore lisibles. Sur toute la longueur d'une des travées de voûte limitées par les arcs doubleaux, Moïse[1], Job[2], Jonas[3] et Isaïe[4] (E2) font face à Adam[5], Daniel[6], Samuel[7], Salomon[8] et Hélie[9] (F2). Huit bustes de petits prophètes (H et G'), avec la figure en pied du prophète Abdias[10] (H) sont peints sur la paroi dans laquelle est percée la porte haute, et jusque sur le parapet de l'escalier qui conduit à cette porte. Enfin deux des prophètes représentés dans le groupe réuni au fond de la chapelle reparaissent au-

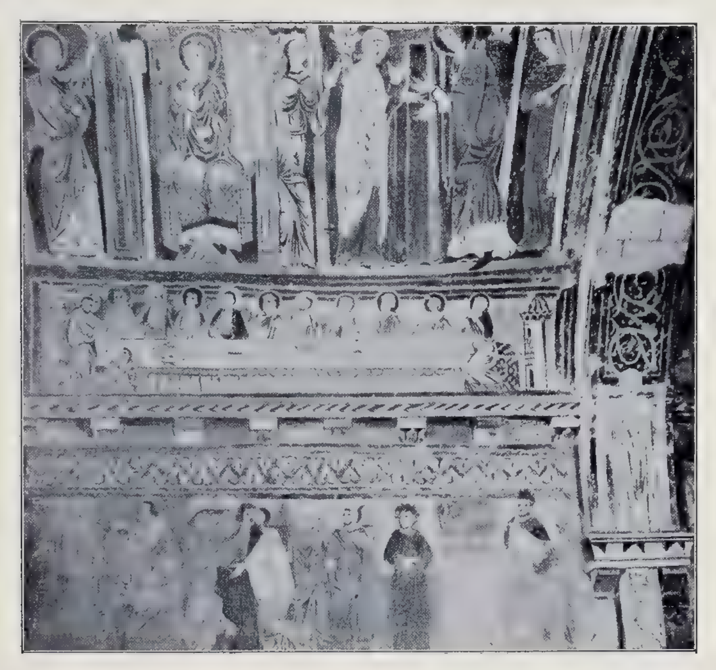


Fig. 111. — Scènes de l'évangile. Fresques de 1263 dans la chapelle de San Pellegrino, a Bominaco.

dessus de la porte. C'est Isaïe et Zacharie : ils tiennent des phylactères dont les inscriptions se rapportent à des scènes de la Passion, figurées à côté d'eux sur la même paroi.

L'histoire évangélique commence sur la voûte, à la même hauteur que les grandes figures de prophètes, en partant de l'entrée de la chapelle. *L'Annonciation* et *la Visitation*, qui occupent la première travée (C2), sont suivies sur la seconde par *la Nativité* (D2). En

1. Le phylactère tenu par le patriarche porte un verset qui ne se retrouve pas textuellement dans le Pentateuque : *Audi Israhel mandata vite.*
2. *Sicut et tumentes fluctus super me tenui Deum* (Job, 31, 33).
3. *Clamavi de tribulatione mea ad Dominum* (Jonas, 2, 3).
4. *Inclinate aurem vestram venite ad me* (Isaïe, 55, 3).
5. *Erunt duo in carne una* (Genèse, 2, 24).
6. *Cum venerit sanctus sanctorum, cessabit untio* (d'après Daniel, 3, 24).
7. *Absit a me ut desinam orare pro vobis* (Rois, 1, 2, 3).
8. *Datus est michi sensus consummatus* (Sagesse, 6, 16).
9. *Venit Dominus in cujus conspectu sto* (Rois, 3, 14).
10. *Auditum audivimus a Domino et legatum ad gentes* (Abdias, 1).

face, on distingue encore, sur la voûte crevassée et salpêtrée, *l'Entrevue des Mages avec Hérode* et *l'Adoration des Mages*[1] (B2). Immédiatement au-dessous de l'Enfance du Christ, la Passion est représentée par des figurines plus petites. Cette nouvelle série d'images commence sur le mur même de la façade, avec deux scènes qui sont l'accomplissement des versets prophétiques écrits sur les phylactères d'Isaïe et de Zacharie[2] : *les Rameaux* et *le Lavement des pieds* (A'). Le récit continue le long de la paroi voisine, sur deux zones séparées par la corniche. Au-dessous de la longue table de *la Cène* se pressent des groupes qui représentent *Judas devant les prêtres*, *le Baiser de Judas*, *le Christ devant Hérode*, qui se lave les mains[3] (C1; *fig.* 111). En face, au-dessous de la corniche saillante, *la Flagellation*, *la Descente de Croix* et *la Mise au tombeau*. L'histoire de la Passion s'achève par un groupe isolé sur la paroi de la troisième travée : le Christ, vêtu en paysan, s'approchant des deux disciples sur la route d'*Emmaüs*. Le dernier acte de l'histoire chrétienne du monde, *le Jugement dernier*, est figuré en raccourci, au-dessous de *l'Adoration des Mages* et de *la Descente de Croix* (B).

Des images de saints isolés, qui appartiennent, comme les figures bibliques et les scènes évangéliques, à l'ensemble de décoration exécuté en 1263, sont réparties au hasard sur les parois[4]. A côté des disciples d'Emmaüs, *saint Martin*, sur son cheval blanc, taille avec son épée le manteau destiné au pauvre (*pauper*, dit l'inscription). Sur le parapet de l'escalier, *saint Léonard*, aux pieds duquel est agenouillé un donateur vêtu de blanc, est debout à côté d'une *sainte Marguerite*, vêtue en princesse, et tenant par les cheveux un petit diable noir (H). Sur le mur de la façade, *saint Onuphre*, un ermite vêtu de sa longue barbe et de sa chevelure grise, et *saint François*, levant ses deux paumes marquées de stigmates, ont pour voisin un géant vêtu d'une tunique rouge à raies noires et à fleurs blanches, et dont les jambes nues plongent dans l'eau (A). Cette image, qui de son nimbe va toucher la voûte, est celle de *saint Christophe*. Deux vers écrits entre les jambes du géant font allusion à la croyance populaire, qui fit élever ou peindre à saint Christophe d'énormes images ; le passant qui apercevait une de ces images, faites pour attirer les regards, ne devait pas, ce jour-là, mourir de mort subite :

XPOFORI PER VIAM CERNIT CVM QVISQVE FIGVRAM
TVTVS TVNC IBIT, SVBITA NEC MORTE PERIBIT[5].

1. Les Mages, qui représentent les trois âges de la vie, de l'adolescence imberbe à la vieillesse chenue, sont désignés par leurs noms : *Gaspar*, *Balthasar*, *Melchior*.

2. *Ecce rex tuus veniet* (Zacharie, 1, 9) ; — *Lavamini mundi estote* (Isaïe, 1, 16).

3. Cette scène est divisée en deux groupes par la petite fenêtre.

4. Au-dessous des scènes de la vie de saint-Peregrinus le Christ est représenté, entre saint Pierre et saint Paul qu'accompagnent saint Jean et saint Jacques (D). Le Christ tient un long cartel avec ces mots : *Rex ego sum celi; plurimos de morte redemi*. Le cartel que saint Pierre tient en même temps que les clefs, porte ce fragment d'une épître du saint : *Nolite pueri effici sensibus set malitia parvuli estote*. Les inscriptions des autres cartels sont illisibles.

5. Cf. J. Durand, *Ann. Arch.*, XXI, 122-123 ; — Cahier et Martin, *Caractéristiques des Saints*, p. 447-449. Une image de saint Christophe, semblable, pour la taille gigantesque et la richesse de costume, à la figure de Bominaco, se trouve, parmi d'autres figures de saints peintes au XIII[e] siècle, dans la chapelle dite la *Madonna delle Grotte*, bâtie au bord du Rivolo, non loin des ruines de Saint-Vincent au Volturne. Dans les Abruzzes, les restes de deux figures analogues, qui semblent remonter au XIII[e] siècle, sont encore visibles sur un pilier de l'église San Tommaso, près Camaranico, et sur la paroi extérieure de l'église de Prata Ansidonia, à côté de la porte latérale.

Deux séries de représentations ont un intérêt tout local. Six petits tableaux, placés au-dessous de *la Nativité*, racontent le martyre du saint Syrien *Peregrinus*, auquel était

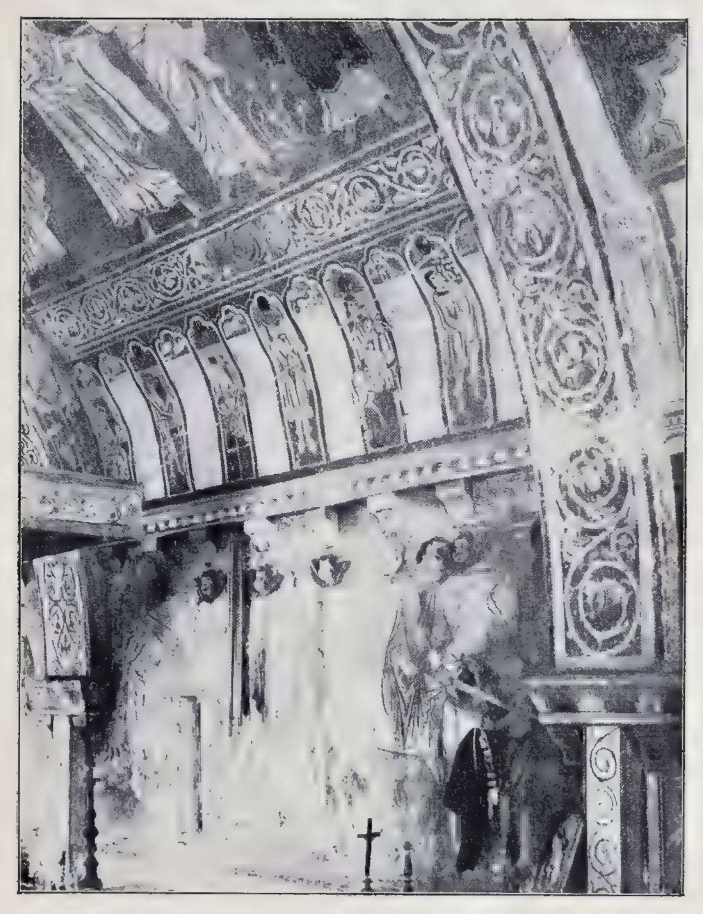


Fig. 112. — Représentations allégoriques des six premiers mois du calendrier. Au-dessous, le Christ sur la route d'Emmaüs et saint Martin. Fresques de 1263, dans la chapelle de San Pellegrino, a Bominaco.

dédiée la chapelle bénédictine (D)[1]. Dans la travée suivante, douze cartouches disposés sur la

1. 1° Le saint agenouillé devant le Christ qui lui apparaît à la porte d'une ville (Rome?) : *De Syria Sanctus Peregrinus venit ad urbem;*

2° Le saint flagellé en présence d'un roi assis sur son trône;

3° Le saint bénit un homme et deux femmes, et leur montre un livre : ... *cius et nati baptismo si...* ;

4° Le saint présente un cartel à trois personnes, dont l'une porte une aiguière : ... *itit baptizari...* ;

5° Un soldat lève son épée sur la tête d'une femme agenouillée : *Tarquinii sponsam Christo facit ense murena...* ;

6° Le tyran fait tuer saint Peregrinus à coups de lance.

Ce Peregrinus n'est pas, comme on serait tenté de le croire, l'évêque d'Amiternum, près d'Aquila, que les Lombards jetèrent dans l'Aterno. La fête de cet évêque est célébrée le 13 juin. La fête du martyr syrien Peregrinus se trouve notée, dans le calendrier peint de San Pellegrino de Bominaco, au 18 novembre. La légende de ce martyr, que les Bollandistes n'ont pas encore comprise dans leur recueil, m'est inconnue.

voûte, en deux groupes de six, au-dessous des grandes figures de prophètes, portent écrit au pinceau, en petites onciales très nettes, tout un calendrier, qui est celui du diocèse de Valva, dont dépendait l'abbaye de Bominaco[1].

Chacune des pages de ce calendrier peint est accompagnée d'une enluminure qui représente le signe du Zodiaque et l'occupation champêtre du mois. L'illustration des six derniers mois de l'année occupait la moitié de la voûte qui a souffert des intempéries : les figurines sont méconnaissables. Celles qui accompagnent les six premiers mois ont conservé la fraîcheur du premier jour. *Janvier* est un jeune homme assis qui porte à ses lèvres une bouteille; *Février*, un homme debout, qui émonde un arbre; *Mars*, un homme nonchalamment accoudé, et qui semble dormir; *Avril*, un homme debout, une fleur dans chaque main; *Mai*, un jeune seigneur à cheval, qui respire une fleur; *Juin*, un homme qui, tenant une petite corbeille, lève la main vers un arbre chargé de fruits (E 1; *fig.* 112).

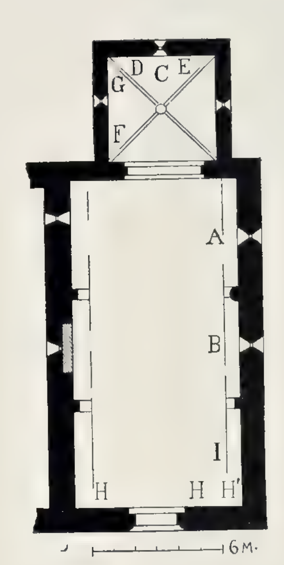


Fig. 113. Plan de l'église Santa Maria « ad Cryptas », près Fossa (Abruzzes).

Un intervalle de près d'un siècle sépare les fresques de Bominaco de celles de Ronzano. De l'un à l'autre de ces deux cycles l'iconographie et le style présentent des différences faites pour surprendre l'observateur. Les peintures de 1263 sont plus « byzantines » que celles de 1181. A Bominaco, la Vierge a repris le *maphorion* sombre, dont les artistes grecs l'enveloppaient, et, dans la scène de la Nativité, les deux sages-femmes ont reparu pour laver l'Enfant. Le Christ et les Apôtres bénissent à la grecque. Pourtant aucun des détails orientaux qui sont présents dans les fresques de Bominaco ne suppose l'imitation directe d'un modèle byzantin. Ces détails sont de ceux qui, au XIIIe siècle, ont été connus et copiés jusqu'au-delà des Alpes; l'Évangile en images des fresques de Bominaco est moins byzantin que celui des verrières de Chartres, de Bourges et de Lyon.

Même dans une composition grecque, comme celle de la Nativité, un personnage s'est introduit, qui sort d'une légende occidentale, et non des apocryphes orientaux. La sage-femme Salomé, qui d'ordinaire lave l'enfant dans une cuve en forme de calice, a cédé sa place à la fille de l'hôte chez lequel la Vierge et Joseph avaient logé à Bethléem. Cette femme était née sans bras : les bras lui poussèrent miraculeusement, lorsqu'elle eut constaté la virginité de Marie. Les noëls et les « miracles » provençaux et français, qui racontent le prodige, donnent à l'infirme le nom d'*Anastasia*[2] : ce nom est écrit en toutes lettres sur la fresque de Bominaco.

1. J'ai publié le texte de ce calendrier dans la *Rassegna Abruzzese* (III, 1899, n° 8).

2. J. Meyer, *Romania*, 1885, XIV, p. 497 et suiv. Voir le dialogue qui s'engage entre la Vierge et *Anastasia*, dans un « miracle » provençal du XIIe siècle (art. cité, p. 512-516).

La plupart des compositions qui représentent l'histoire évangélique n'ont aucune ressemblance avec les fresques correspondantes de Sant'Angelo in Formis. Les Mages ont remplacé le costume persan, traditionnel dans l'iconographie grecque, par de longues tuniques. Dans les scènes sacrées plus d'un personnage porte le costume du XIIIe siècle, comme les paysans qui se livrent aux travaux de chaque mois ; Hérode est coiffé d'une sorte de béret plat, posé sur l'oreille, Pilate, d'un bonnet de juge. La représentation du *Jugement dernier* ne contient qu'un détail byzantin, connu au XIIIe siècle dans tout l'Occident et reproduit sur les tympans des grands portails français : les trois patriarches, Abraham, Isaac et Jacob, qui reçoivent les âmes dans le pli de leurs manteaux. Le saint



Fig. 114. — La création des anges et des animaux. Fresque du XIIIe siècle dans l'église de Santa Maria *ad Cryptas*.

Pierre qui, sa grande clef à la main, s'apprête à ouvrir devant les élus la tour de la poterne céleste, est une image populaire d'invention locale. Le saint Michel, qui, assis devant une table, tient d'une main le globe, de l'autre la balance des âmes, est l'un des acteurs essentiels du drame du *Jugement dernier* dans l'art occidental.

Les attitudes et les occupations prêtées par le peintre de Bominaco aux personnages qui doivent mimer sur la voûte le cours des saisons, ne sont pas tirées des représentations byzantines des mois. Ces représentations, multipliées par les miniaturistes grecs, ont été traduites une fois, en Italie, dans une œuvre monumentale : les sculptures qui décorent la plus haute archivolte du porche de Saint-Marc, à Venise. Dans ces sculptures, qui sont peut-être l'œuvre d'une main lombarde, mais dont le modèle est, sans conteste, une peinture byzantine[1], *Janvier* est un jeune homme qui porte un tronc d'arbre au foyer flambant ; *Février*, un vieillard assis devant l'âtre ; *Mars*, un guerrier debout ; *Avril*, un homme qui porte un agneau sur ses épaules ; *Mai*, un homme assis, que couronnent deux jeunes filles ; *Juin*,

1. Strzygowski, *Die Monatscyclen der Byzantinischen Kunst* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, XI, p. 44 ; XIII, p. 259).

un moissonneur qui coupe les épis. Pas un de ces personnages ne reparaît à Bominaco. En revanche, la plupart des figurines qui illustrent, dans la chapelle des Abruzzes, le calendrier du diocèse de Valva font partie des cycles d'images qui décorent les portails de Vérone, de Modène, de Crémone, et que des Lombards voyageurs ont reproduits aux portails des cathédrales d'Arezzo et de Lucques et à l'entrée du baptistère de Pise[1]. Le cavalier de *Mai* a sa place marquée, au-delà des Alpes, dans les calendriers peints[2] ou sculptés des églises françaises[3]. Quelques-unes des figures créées au XIIe siècle par les artistes robustes et populaires du Nord ont pénétré jusqu'au creux d'un vallon blotti tout en haut d'une montagne des Abruzzes. Il est possible que la gigantesque image de saint Christophe ait été, elle aussi, un motif de l'art « septentrional ». Sans doute une mosaïque du narthex de Saint-Marc de Venise montre une énorme figure du Porte-Christ, accompagnée d'une inscription latine qui rappelle le distique de la chapelle de Bominaco[4]; mais cette mosaïque est du XVIe siècle. Une autre image de saint Christophe, en bas-relief, qui se trouve encastrée dans la façade de Saint-Marc, est une œuvre vénitienne, de style lombard plutôt que byzantin. Les peintures qui représentèrent le géant dans quelques villes de l'Italie du Nord, — à Trévise, à Vérone, — décoraient des églises toutes lombardes par leur architecture et leur sculpture. C'est dans les Pays-Bas et dans la France du Nord que se multiplièrent surtout les effigies démesurées du saint qui protégeait les passants contre le danger de la mort subite : la statue de saint Christophe, qui se dressait autrefois à l'entrée de la nef de Notre-Dame de Paris, a été citée par Victor Hugo.

A quelques milles de Bominaco, dans la direction d'Aquila, l'église abandonnée de Santa Maria *ad Cryptas*, près du village de Fossa, conserve une suite remarquable de fresques qui répètent et complètent le cycle développé dans la chapelle de San Pellegrino. La nef de l'église Santa Maria avait été couverte tout d'abord d'une voûte en berceau brisé, soutenue par des doubleaux, et parfaitement identique à la voûte qui couvre encore la chapelle de Bominaco : la partie supérieure du berceau s'est écroulée et a été remplacée par une charpente rustique. Le mur du fond est percé d'une arcade en tiers-point, qui donne accès dans un sanctuaire carré, couvert d'une voûte d'ogives (plan, *fig.* 113). Les colonnettes qui reçoivent les branches d'ogives et celles du portail ouvert dans la façade ont des chapiteaux à « crochets », qui ne peuvent être antérieurs au milieu du XIIIe siècle.

Peu de temps après la construction de l'édifice, les voûtes et les parois de la nef et du

1. Pour les détails, voir l'article de J. Fowler : *Upon Mediæval representations of the Months* (*Archæologia*, t. XLIV, 1873).

2. Voir les fresques de l'église de Pritz, près Laval (XIIIe siècle), publiées par Gélis-Didot et Laffillée (*La Peinture décorative en France*, pl. 30, nº 20 et fig. B, dans le texte).

3. Une seule figure, dans la série des *Mois* de Bominaco, reste en dehors de l'iconographie commune à l'Italie du Nord et à la France. Cette image unique est celle du mois de Mars, représenté par un homme qui dort, et non par le sonneur de trompe qui rappelle les vents des giboulées (*Marcius Cornator*, lit-on sur l'un des chapiteaux du Palais Ducal de Venise, sculptés au XVe siècle).

4. Christophori sancti speciem quicumque tuetur
Illo namque die nullo languore tenetur.
(*La Basilica di San Marco*, p. 363.)

sanctuaire furent entièrement revêtues de peintures[1]. Les fresques qui décoraient la partie supérieure de la voûte en berceau sont tombées avec cette voûte. Toute la paroi de la nef à gauche de l'entrée a été recouverte, à la fin du XIVe siècle, d'un nouvel enduit, sur lequel un peintre local a représenté, dans le style « giottesque » de la Toscane, douze scènes de l'histoire de la Vierge, depuis l'apparition de l'ange à saint Joachim jusqu'à l'Assomption. Le reste des peintures, plus ou moins dégradé, appartient à la décoration primitive.

Le cycle ancien commence au-dessus de l'arc triomphal et continue sur la paroi de droite. Le peintre a remonté jusqu'aux origines du monde. Il représente d'abord le Verbe de Dieu imberbe, assis sur son trône, entre les *eaux* et les *plantes* et séparant de ses deux mains deux grands cercles, au milieu desquels se montrent les deux bustes du *Soleil* et de la *Lune*. Un second tableau répète le premier, avec cette seule différence que deux groupes



Fig. 115. La Cène. Fresque du XIIIe siècle dans l'église de Santa Maria *ad Cryptas*.

d'*anges* debout ont pris la place des eaux et des plantes. Le compartiment voisin représente la *Création des oiseaux et des quadrupèdes* (*fig*. 114). Au-dessous de ces deux fresques, une série de cinq tableaux, étagés sur trois zones, met en scène la *Création de l'homme et de la femme*, la défense prononcée par Dieu[2], la tentation et *le Péché*, le chérubin aux six ailes, gardant les portes du Paradis terrestre, et Dieu, lui-même, poussant dehors Adam, qui, vêtu de peaux, porte un hoyau sur son épaule (A). Une colonne ronde, qui soutenait l'un des arcs-doubleaux de la voûte ruinée, limite la travée consacrée aux scènes de la Genèse.

La paroi de la travée suivante s'est trouvée entièrement masquée par l'énorme baldaquin d'un autel élevé en 1583. Seuls six personnages, rangés sous des arcatures à la partie

1. Les peintures de l'église Santa Maria *ad Cryptas*, indiquées en deux mots par Schulz (II, p. 78), décrites, avec de nombreuses erreurs, par Bindi (*Monumenti degli Abruzzi*, p. 857-861), ont été pour la première fois étudiées d'une manière satisfaisante par M. Piccirilli (*Rassegna Abruzzese*, IV, 1900, n° 10, p. 43-60, avec deux petites phototypies).

2. Le Verbe divin (IHS), toujours imberbe, se montre à Adam et à Ève, assis au pied de deux arbres; il tient un cartel sur lequel sont écrits les mots : *Ex omni ligno paradisi comede, de ligno quod est in medio paradisi ne comedas in quo...*

inférieure de la voûte, dominent cette masse. Ce sont des prophètes, tenant des phylactères, comme les prophètes de Bominaco (B).

Les scènes évangéliques sont groupées dans le sanctuaire, au-dessous de grandes figures d'Apôtres qui, debout comme les prophètes de la nef, occupent les trois espaces semi-circulaires ménagés sous les voûtes. Au fond de la chapelle carrée, la *Crucifixion* est resserrée dans un cadre étroit, entre l'autel et la fenêtre (C). A gauche, la *Flagellation* (D), à droite *la Mise au tombeau* (E, Pl. XIV). Sur le mur du côté de l'Évangile, deux compositions, la *Cène* et le *Baiser de Judas* (F, *fig.* 115 et 116) sont très bien conservées ; sur le mur du côté de l'Épître, un crépi à la chaux a recouvert la scène qui devait clore l'histoire de la *Passion*. Les fresques évangéliques groupées dans cet étroit sanctuaire ressemblent, trait pour trait, aux peintures qui représentent les mêmes sujets dans la chapelle de San Pellegrino. Les deux cycles de fresques conservés près de Bominaco et près de Fossa sont contemporains, à quelques années près. Les costumes des donateurs, agenouillés en famille au pied du Crucifix remontent, en effet, à la seconde moitié du XIII[e] siècle. Derrière un chevalier coiffé d'un serre-tête blanc et portant à l'épaule un écu à champ d'azur, traversé d'une croix blanche, sont rangés une femme, dont les tresses roulées sur les oreilles sont entrelacées de rubans, un jeune homme, coiffé du même serre-tête que le chef de la famille, un moine largement tonsuré, trois jeunes gens et trois jeunes filles. Une inscription, tracée en petites initiales noires au-dessus des personnages, laisse lire les noms suivants :

*Guilielmus Amore*LL*us* DE SA*ncto Eusanio*. UXOR EJUS GUILIELMI *Amo*RELLI. ABBAS GUIDUS ..... *Guil*LELMA. D*omi*NA JOH*ann*A .. LUCETTA [1]... (E). Guglielmo Amorelli est un inconnu ; Sant'Eusanio Forconese est un bourg voisin de Fossa.

En face de *la Crucifixion* qui forme, au fond du sanctuaire, comme le tableau d'autel, *le Jugement dernier* est représenté sur toute la largeur de la façade et sur toute sa hauteur, au-dessus du portail [1]. La composition commence sur la paroi latérale par les figures des trois patriarches (H', *fig.* 117) ; elle est beaucoup plus développée que dans la fresque de Bominaco. Mais au bas des quatre étages de figures superposés sur la façade de Santa Maria, comme au pied du groupe compact relégué dans un coin de la chapelle San Pellegrino, reparaît la même figure caractéristique : le saint Michel en costume d'apparat pesant les âmes [2] (H).

A côté des trois patriarches qui siègent comme au seuil du *Jugement dernier*, et au-dessous des deux saints cavaliers Georges et Maurice, vêtus comme le chevalier Guglielmo Amorelli, le peintre du XIII[e] siècle a représenté six figures de paysans, occupés aux travaux des six derniers mois de l'année (I, *fig.* 118). Ces mois sont précisément ceux dont les images sont devenues méconnaissables sous la voûte dégradée de la chapelle de Bominaco : les six pre-

1. C'est par erreur que Leosini et, récemment encore, M. Piccirilli ont cru lire la date de MCLI au milieu même de cette suite de noms, à la place des dernières lettres du mot GUILLELMA.

2. La fresque est irrémédiablement dégradée. La partie qui représentait les damnés et l'Enfer a été repeinte au XIV[e] siècle, en même temps que des sujets nouveaux ont pris sur la paroi voisine la place des fresques du XIII[e] siècle.



inférieure de la voûte, dominent cette masse. Ce sont des prophètes, tenant des phylactères, comme les prophètes de Bominaco (B).

Les scènes évangéliques sont groupées dans le sanctuaire, au-dessous de grandes figures d'Apôtres qui, debout comme les prophètes de la nef, occupent les trois espaces semi-circulaires ménagés sous les voûtes. Au fond de la chapelle carrée, la *Crucifixion* est resserrée dans un cadre étroit, entre l'autel et la fenêtre (C). A gauche, la *Flagellation* (D), à droite *la Mise au tombeau* (E, Pl. XIV). Sur le mur du côté de l'Évangile, deux compositions, la *Cène* et le *Baiser de Judas* (F, *fig.* 115 et 116) sont très bien conservées; sur le mur du côté de l'Épître, un crépi à la chaux a recouvert la scène qui devait clore l'histoire de la *Passion.* Les fresques évangéliques groupées dans cet étroit sanctuaire ressemblent, trait pour trait, aux peintures qui représentent les mêmes sujets dans la chapelle de San Pellegrino. Les deux cycles de fresques conservés près de Bominaco et près de Fossa sont contemporains, à quelques années près. Les costumes des donateurs, agenouillés en famille au pied du Crucifix remontent, en effet, à la seconde moitié du XIII[e] siècle. Derrière un chevalier coiffé d'un serre-tête blanc et portant à l'épaule un écu à champ d'azur, traversé d'une croix blanche, sont rangés une femme, dont les tresses [illegible] sur les oreilles [illegible] de rubans, un jeune homme, coiffé du même serre-tête [illegible] largement tonsuré, trois jeunes gens et trois jeunes filles. [illegible] inscription [illegible] initiales noires au-dessus des personnages, laisse lire les noms suivants :

*Guilielmus Amore*LL*us* DE SA*ncto Eusanio*. UXOR EJUS GUILIELMI *Amo*RELLI. ABBAS GUIDUS..... *Guil*LELMA. D*omi*NA JOH*ann*A.. LUCETTA[1]... (E). Guglielmo Amorelli est un inconnu; Sant'Eusanio Forconese est un bourg voisin de Fossa.

En face de *la Crucifixion* qui forme, au fond du sanctuaire, comme le tableau d'autel, *le Jugement dernier* est représenté sur toute la largeur de la façade et sur toute sa hauteur, au-dessus du portail[2]. La composition commence sur la paroi latérale par les figures des trois patriarches (H', *fig.* 117); elle est beaucoup plus développée que dans la fresque de Bominaco. Mais au bas des quatre étages de figures superposés sur la façade de Santa Maria, comme au pied du groupe compact relégué dans un coin de la chapelle San Pellegrino, reparait la même figure caractéristique : le saint Michel en costume d'apparat pesant les âmes (H).

A côté des trois patriarches qui siègent comme au seuil du *Jugement dernier*, et au-dessous des deux saints cavaliers Georges et Maurice, vêtus comme le chevalier Guglielmo Amorelli, le peintre du XIII[e] siècle a représenté six figures de paysans, occupés aux travaux des six derniers mois de l'année (I, *fig.* 118). Ces mois sont précisément ceux dont les images sont devenues méconnaissables sous la voûte dégradée de la chapelle de Bominaco : les six pre-

1. [illegible] que l'osmi et, [illegible] encore, M. Piccirilli ont cru lire la date de MCLI [illegible] les dernières lettres du mot GUILELMA.

2. [illegible] dégradée. La partie qui représentait [illegible] l'Enfer, a [illegible] pris sur la paroi voisine la place des fresques [illegible]



Fontemoing Editeur. Phototypie Berthaud

Le Christ entre Saint Pierre et Saint Paul, Saint Jéan-Baptiste et Saint Jean l'Evangéliste.
La Flagellation. La Crucifixion. La Mise au Tombeau. Le Donateur et sa Famille.

Fresques de la fin du XIII[e] siècle dans le sanctuaire de l'église Santa Maria ad Cryptas, près Fossa (Abruzzes).

miers mois, qui faisaient face aux derniers sur la paroi opposée de l'église de Santa Maria, ont disparu sous les fresques du XIVe siècle. Mais les costumes des paysans sont les mêmes dans les deux séries de peintures, et les sujets encore visibles ont des caractères assez nets pour qu'on puisse affirmer que les deux calendriers de Bominaco et de Fossa sont la copie d'un même original : d'une église à l'autre, les deux semestres se continuent et se complètent. Dans la fresque de Santa Maria, *Juillet* coupe une gerbe avec la faucille; *Août* bat le blé avec le fléau; *Septembre*, tenant de la main droite la même petite corbeille que tenait *Juin*, dans le calendrier de Bominaco, cueille les fruits d'un arbre, qui représente le cep de vigne; *Octobre*, sa cotte relevée sur ses jambes nues, foule les raisins dans le cuvier; *Novembre* ensemence le champ; *Décembre* tue le pourceau noir destiné aux repas de Noël (*fig.* 118). Aucune de ces figurines n'est tirée du cycle des Mois dans l'art byzantin; chacune a sa pareille dans les sculptures des cathédrales lombardes et françaises. Le calendrier peint de l'église voisine d'Aquila est, pour le second semestre de l'année, le calendrier des « quatre-feuilles » d'Amiens.



FIG. 116. — LE BAISER DE JUDAS. FRESQUE DU XIIIe SIÈCLE DANS L'ÉGLISE DE SANTA MARIA *ad Cryptas*.

Les fresques de Bominaco et celles de Fossa ne sont pas l'œuvre de la même main : l'artiste qui a décoré l'église de Santa Maria *ad Cryptas* se distingue de celui qui a décoré, en 1263, la chapelle de San Pellegrino, par un dessin plus mou, un trait plus gros et plus noir, des couleurs plus plates, des draperies à plis moins nombreux. Mais ces deux artistes, contemporains l'un de l'autre, relèvent d'une même tradition.

L'art du Nord, dont ils ont imité les éléments les plus caractéristiques, ils avaient pu le connaître par l'intermédiaire de peintres tels que l'inconnu qui avait décoré, en 1181, l'abside et le transept de Santa Maria de Ronzano, ou que le peintre qui avait signé, en 1237, la fresque de Santa Maria di Cartignano, et qui s'appelait Armanino de Modène. Nés dans les montagnes d'Aquila ou descendus de la plaine lombarde, les peintres de Bominaco et de Fossa ont apporté au pied du Gran-Sasso un art qui ressemble bien plutôt à celui qui

achevait de s'épanouir au-delà des Alpes qu'à celui qui avait un moment brillé du haut du Mont-Cassin. Depuis le temps des rois normands jusqu'à la conquête de Charles d'Anjou, les Abruzzes, dont les vallons abritaient tant de monastères bénédictins, ont été l'asile ou la patrie d'une série de peintres qui restent aussi éloignés de l'art byzantin que pouvaient l'être des artistes de leur temps, et qui ont ignoré complètement l'œuvre de synthèse accomplie avant eux dans l'iconographie et la technique par l'école bénédictine.

IV

La peinture bénédictine, qui n'a plus exercé d'influence dans les Abruzzes dès la fin du XIIe siècle, s'est-elle imposée à Rome? Pour préparer une réponse à cette question, le mieux est de revenir, tout d'abord, devant la fresque absidale de San Bastianello, la petite église du Palatin qui était, à Rome, une dépendance du Mont-Cassin. La décoration de la conque, qui répète une mosaïque du VIe siècle, et celle de l'arc triomphal, sur lequel sont rangés des saintes portant leurs couronnes et les vieillards de l'Apocalypse, est l'œuvre de quelque peintre romain du XIe siècle[1]. Au-dessous des agneaux rangés aux pieds du Christ glorieux, la paroi de l'abside est ornée d'une composition qui n'est plus empruntée à la symbolique primitive. La Vierge debout et couronnée, présente devant sa poitrine ses deux paumes ouvertes. A sa droite et à sa gauche deux archanges, en costume impérial, tiennent l'un et l'autre le labarum et un globe orné du chrisme constantinien. De chaque côté du groupe central deux saintes, vêtues en princesses d'Orient, portent chacune une petite croix et une couronne gemmée (*fig.* 77 ; p. 189).

Trois figures vues à mi-corps ont été ajoutées à cette assemblée debout; elles sont peintes sur une autre couche d'enduit que la Vierge et son cortège, mais dans le même style et probablement par la même main. Entre saint Pierre et saint Sébastien est représenté saint Benoît imberbe, le capuchon sur la tête. Les restes d'une inscription dédicatoire à saint Benoît, qui ne faisait pas partie du groupe des saints titulaires de l'église, prouvent que la moitié inférieure de la décoration a été exécutée après la remise de l'édifice à l'ordre bénédictin, qui eut lieu en 1062. Sous les repeints qui ont empâté les traits des visages, la Vierge, les Archanges et les saintes ont gardé, comme le saint Benoît, un type plus allongé, plus fin, plus «byzantin» que n'est le type du Christ et des saints trapus représentés dans la conque. La Vierge porte la même couronne et le même voile blanc que les Vierges-reines peintes au-dessus du portail de Sant'Angelo in Formis, dans l'abside de l'ancienne cathédrale de Foro Claudio et sur la voûte de la crypte d'Ausonia. Il semble que

1. V. plus haut, p. 186-187. La nef de l'église était autrefois revêtue de peintures qui furent détruites en 1675 : on en prit alors des copies à l'aquarelle, qui sont conservées à la Bibliothèque du Vatican. Ces peintures représentaient, avec les légendes des saints Amance, Irénée et Zoticus, quelques scènes de l'Évangile. Ces dernières scènes diffèrent autant que possible des compositions byzantines de Sant'Angelo in Formis ; elles ressemblent étroitement aux peintures toutes latines conservées dans l'église de Sant'Urbano alla Caffarella, un édifice isolé dans la campagne romaine, entre la via Appia et la via Latina. (Cf. D'AGINCOURT, *Peinture*, pl. XCV.)

l'art bénédictin contemporain de Desiderius ait pris possession de l'église du Palatin, en même temps que s'y établissaient les moines du Mont-Cassin.

Une difficulté est soulevée par la comparaison des fresques de San Bastianello avec celles de Sant'Elia, près Tivoli. Dans cette dernière église, la décoration de l'abside est parfaitement homogène. Cependant les deux ordres de sujets peints à San Bastianello par deux mains différentes sont représentés l'un et l'autre à Sant'Elia. Dans la conque, le Christ est debout, entre saint Pierre et saint Paul; au-dessous, la Vierge-reine est assise sur un trône, tenant l'Enfant sur ses genoux, entre deux Archanges, en costume impérial; vers la Vierge s'avance une procession de saintes, vêtues en princesses (*fig.* 119). La fresque tout entière est signée, non point par un bénédictin du Mont-Cassin, mais par deux peintres romains. Ces deux peintres, Jean et Étienne, qui étaient frères, ont reproduit dans la partie supérieure de leur composition les mosaïques de Sainte-Praxède et de Saint-Cosme et Saint-Damien; dans la partie inférieure, ils ont rangé, aux côtés de la Vierge, les Anges qui, au fond du sanctuaire des églises grecques, adorent la Mère de Dieu. Est-ce là un motif oriental, formé dès le temps des iconoclastes, et qui ait pu se conserver à Rome après le IXe siècle? Dans la chapelle du Volturne, ce précieux monument de l'art romano-bénédictin à l'époque carolingienne, la Vierge occupe la voûte du sanctuaire, et, au-dessous d'elle, les archanges sont debout, le globe et le sceptre en main. Ils n'ont plus le costume antique; vêtus en patriciens, la chlamyde sur l'épaule, ils ne portent pas encore le λῶρος impérial. Les premiers archanges représentés, en Italie, avec le costume des empereurs de Byzance, se montrent, à peu près en même temps, dans les peintures des grottes basiliennes et des grottes bénédictines. Les saint Michel, revêtus du λῶρος et portant le labarum, qui figurent sur les parois des grottes de Calvi et de Majori, sont antérieurs aux archanges de Sant'Angelo in Formis. Un motif byzantin qui a été connu des peintres bénédictins, avant la venue des mosaïstes grecs appelés par Desiderius, a pu parvenir de même jusqu'à Rome, avant qu'une école byzantine eût été formée au Mont-Cassin.



FIG. 117. — LES TROIS PATRIARCHES RECEVANT DANS LEUR SEIN LES AMES DES ÉLUS. FRESQUE DU XIIIe SIÈCLE DANS L'ÉGLISE DE SANTA MARIA *ad Cryptas*.

Les artistes du Mont-Cassin ont, comme on l'a vu, tiré de la tradition conservée par les peintres romains des modèles pour leurs mosaïques les plus solennelles; ont-ils, de leur côté, fait connaître à ces mêmes peintres quelques-uns des thèmes religieux que l'art béné-

dictin emprunta directement à l'art byzantin? Aucun fait péremptoire ne l'a encore prouvé. D'ailleurs, si une iconographie bénédictine a vraiment pénétré à Rome vers la fin du XIe siècle, elle n'y a pas supplanté l'iconographie archaïque que les peintres locaux avaient conservée comme un héritage de famille[1]. Même à San Bastianello, les martyres en tunique orientale qui accompagnent la Vierge et les deux archanges, ont conservé le costume et l'attitude des saintes qui, deux siècles plus tôt, portaient leurs couronnes sur l'arc triomphal de Sainte-Praxède.

Les peintures romaines de la fin du XIe siècle diffèrent moins des mosaïques du IXe par la composition que par le *style* de chaque figure prise à part. Les saints et les archanges de Sant'Elia, comme ceux de San Bastianello, n'ont plus les proportions courtes et les visages carrés des personnages représentés dans les églises romaines, au temps de Pascal II et de Léon III : les traits sont délicats, le nez fin, la bouche ronde, le corps allongé et svelte. Ces figures peintes par des artistes de Rome semblent être de la même famille que les figures dessinées, d'après les plus récents modèles de Byzance, par les miniaturistes de Desiderius. L'attitude et les gestes, qui gardent dans les peintures de Sant'Elia la raideur solennelle d'une assemblée céleste, prennent une grâce nerveuse et une souplesse vivante dans les récits légendaires que des fresques d'une conservation parfaite racontent aux murs de l'église basse de Saint-Clément, près du Colisée[2]. Ces fresques, dont le donateur est un personnage appelé Beno de Rapiza, sont très probablement antérieures au sac de Rome par Robert Guiscard, c'est-à-dire à l'année 1084[3]. Les *Histoires de saint Clément et de saint Alexis*, représentées par une foule de prêtres et de laïcs en costumes locaux du XIe siècle, ont la vivacité d'allure des *Scènes de la vie de saint Benoît*, dessinées pour l'abbé Desiderius par le moine Léon (Pl. VIII, *fig.* 88 et 89). La finesse des visages et la délicatesse des contours rappellent, à s'y méprendre, les plus élégantes des figures peintes à fresque dans la crypte d'Ausonia (*fig.* 103 et 104)[4]. Les artistes du Mont-Cassin et les peintres romains ont montré en même temps, vers la fin du XIe siècle, une habileté de main et un sens de la vie que leurs successeurs devaient bientôt perdre : une telle coïncidence ne peut être l'effet du hasard. La révélation de l'art byzantin avait donné aux miniaturistes de Desiderius assez de science pour leur permettre d'improviser sans modèle, en s'inspirant parfois de la nature. Cette science, que les peintres romains possédèrent à leur tour, et qui leur permit, à eux aussi, d'imiter sans gaucherie le spectacle même de la vie contemporaine, ils n'ont pu l'acquérir que

1. Cf. ZIMMERMANN, *Giotto*, I, p. 119.

2. Th. ROLLER, qui remarque avec raison, dans ces fresques, « une souplesse qui ne se retrouve pas toujours dans l'école de Giotto », oppose à tort cette souplesse à la prétendue « immobilité byzantine » (*Revue arch.*, 1873, I, p. 145-147, 289-293).

3. L'église de Saint-Clément fut alors entourée de monceaux de ruines qui menacèrent de la faire écrouler. Pour maintenir les murs de l'église, on remplit tout le vaisseau de terre, et sur l'édifice enseveli une nouvelle construction fut élevée (J. MULLOOLY, *Saint Clément and his basilica in Roma*, 2e éd., Rome, 1873, p. 255).

4. Les fresques de saint Clément n'ont pas encore été reproduites directement par la photographie. Le P. Mullooly a copié ces fresques dans des aquarelles d'une fidélité remarquable, dont il a publié des photographies dans son livre sur la basilique de Saint Clément. D'autres aquarelles, exécutées par Francesco Autoriello, ont été reproduites en chromolithographie dans l'ouvrage de SALAZARO : *l'Arte romana del medio evo;* Rome, 1881, pl. I, II, V et VI).

par l'intermédiaire de l'atelier monastique qui en était alors le seul dépositaire en Italie.

Les artistes du Mont-Cassin furent pour les peintres romains ce que les Grecs avaient été pour eux-mêmes : non point les prophètes d'un art nouveau jusque dans son iconographie et sa théologie, mais d'excellents professeurs de dessin. C'est par les caractères du dessin que se révèle la parenté des fresques de Saint-Clément et des œuvres bénédictines. Ces fresques, comme celles d'Ausonia, sont de grandes miniatures, auxquelles de petites gouaches souples et douces ont pu servir de modèles. Quant aux fresques campaniennes qui cherchaient à lutter avec la mosaïque par l'emploi d'un coloris violent, elles n'ont pas été imitées à Rome, au xi[e] et au xii[e] siècle.



Fig. 118. — Représentations allégoriques des six derniers mois du calendrier ; au-dessus saint Georges et saint Maurice. Fresques du xiii[e] siècle dans l'église santa Maria *ad Cryptas.*

Les premières fresques romaines qui offrent le style byzantin accusé et durci, les couleurs vives et les clairs blafards des fresques de Sant'Angelo in Formis, ne sont pas antérieures au xiii[e] siècle. Ces fresques, conservées à quelques pas de Saint-Clément, dans la chapelle San Silvestro, élevée contre l'église des *Quattro Santi Coronati*, et dédiée en 1246 par le pape Innocent IV[1], ne sont point, comme on pourrait le supposer, des imitations tardives de l'art bénédictin, nourri de technique byzantine. Un détail le prouvera. Au-dessus de l'une des scènes fort curieuses qui représentent, dans cette église, la *Vie de Constantin*, un *Jugement dernier* est représenté en quelques figures. Dans cette composition simplifiée,

1. Crowe et Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia*, I, p. 133-134 ; — [Pératé], *le Vatican, les Papes et la Civilisation*, p. 450.

l'artiste a fait place à la Δέησις et à un autre motif byzantin, qui est omis dans la vaste fresque de Sant'Angelo in Formis : un ange qui vole au-dessus du groupe des Apôtres tire à lui le rouleau constellé (*fig.* 120).

Les fresques des *Quattro Coronati*, très originales par la vive allure des personnages et le pittoresque des costumes, ressemblent beaucoup plus, par le style et la couleur, à une *mosaïque* byzantine que les fresques de Saint-Clément. L'opposition de ces deux groupes de peintures donne lieu de soupçonner que Rome ait connu l'art byzantin, après le XIe siècle, par des intermédiaires étrangers à l'école du Mont-Cassin. Le fait que la vue de quelques fresques permet d'entrevoir se dégagera clairement d'une étude comparative entre les mosaïques bénédictines et romaines du XIe et du XIIe siècle.

V

Les mosaïques de l'église basilienne de Grottaferrata, fondée par saint Nil au pied des montagnes Albains, n'ont été l'objet d'aucune étude, depuis l'article que M. Frothingham leur a consacré en 1883. Le savant américain attribue à deux époques différentes la mosaïque de l'entrée et celle de l'arc triomphal. D'après lui, la première serait « antérieure de plus d'un quart de siècle à la fondation de la fameuse école du Mont-Cassin (1066) », tandis que la seconde » peut être rattachée à l'école du Mont-Cassin et doit appartenir à l'époque où cette école était déjà passée sous la direction des élèves formés par les maîtres venus directement de Constantinople[1] ». Ces deux propositions sont l'une et l'autre dénuées de fondement. Le sujet tout byzantin représenté en mosaïque au-dessus du portail de l'église, le Pantocrator assis entre la Vierge et le Précurseur[2], n'a été, il est vrai, reproduit par les artistes bénédictins ni en mosaïque ni en peinture à fresque. Mais la date de cette Δέησις ne peut être déterminée avec précision. Quant à l'assemblée des Apôtres rangés dans l'église de Grottaferrata, au-dessus de l'arc triomphal, c'est une composition de pur style byzantin, qui, sans contredit, ressemble aux fresques de Sant'Angelo et aux mosaïques de la chapelle Palatine de Palerme par le type des visages et l'arrangement des draperies. Mais le thème traité par le mosaïste est, comme le thème de la Δέησις, directement emprunté à la décoration des églises monastiques d'Orient : sur chacune des têtes des Apôtres viennent se poser des langues de flamme, et au milieu d'eux on ne voit ni la Vierge ni le Sauveur, mais un trône vide. Ce trône est le symbole de gloire qui est l'un des détails les plus typiques de l'iconographie byzantine et que le peintre du *Jugement dernier* de Sant'Angelo n'a point connu. La combinaison de la Pentecôte et de l'Ἑτοιμασία, formée dans l'église de Grottaferrata, ne se retrouve pas dans les églises bénédictines de Campanie, mais elle se montre sous la coupole qui domine le sanctuaire de l'église de Saint-Luc, en Phocide[3], et

1. *Gazette archéologique*, 1883, p. 355.
2. Croquis dans Clausse, *Basiliques et mosaïques*, 1893, I, p. 425.
3. Diehl, *Mosaïques byzantines de Saint-Luc* (*Monuments Piot*, III, 1897 ; fig. 2).

sous l'une des grandes coupoles de Saint-Marc de Venise. Les mosaïques de l'église basilienne voisine de Rome sont toutes byzantines, par la conception comme par la technique : elles forment, dans l'Italie centrale, un groupe solitaire, dont l'apparition ne peut s'expliquer que par la visite d'artistes grecs, appelés par un higoumène inconnu, et qui n'ont point fait école.

La mosaïque romaine de Santa Maria del Trastevere a été exécutée moins de dix ans après celle de la cathédrale de Capoue[1]. Vers 1140, il y avait non pas cinq siècles, comme l'avance Léon d'Ostie, mais trois, tout au moins, que le secret de la mosaïque d'émail était perdu à Rome : les mosaïstes bénédictins, au profit desquels avait été ressuscité l'art oublié, n'auront-ils pas eu part à la grande décoration dont le donateur fut le pape Innocent II? Ici encore la présence des traditions latines qui s'étaient combinées dans l'art du Mont-Cassin



Fig. 119. — Saintes présentant leurs couronnes a la Vierge, escortée de deux archanges. Fragment de la décoration absidale de l'église de Sant-Elia, près Nepi (xie siècle).

avec les importations byzantines rend la décision difficile. Par exemple, les deux prophètes Isaïe et Jérémie sont debout, tenant leurs phylactères[2], sur l'arc triomphal de l'église du Trastevere, comme sur celui de la cathédrale de Capoue; mais ces prophètes figuraient déjà à la même place dans les mosaïques romaines du ixe siècle. Le saint Pierre qui, sur la mosaïque de Santa Maria del Trastevere, s'avance vers le groupe central formé par le Christ et sa mère, est exactement drapé comme le saint Paul de la mosaïque de Capoue. Mais les apôtres de Capoue reproduisaient, de leur côté, l'attitude et la draperie de personnages qui avaient été représentés à Rome, au ve siècle, dans l'abside de Sant'Andrea Catabarbara et, au vie, sur l'arc de Saint-Laurent-hors-les-Murs. De même les saints en costume sacerdotal intervenaient déjà, au ixe siècle, à côté des Apôtres, dans l'abside de l'oratoire de

1. Sur l'histoire de la mosaïque de Santa Maria del Trastevere, voir le grand ouvrage de G.-B. de Rossi, *Musaici cristiani di Roma*, pl. XXX, et le texte (sans pagination).

2. Les versets écrits sur ces phylactères, dans la mosaïque du Trastevere, sont différents de ceux qui étaient écrits sur es rouleaux tenus par les prophètes dans la mosaïque de Capoue.

San Venanzio, au Latran, et dans l'abside de San Marco. La parenté des deux mosaïques de Capoue et du Trastevere resterait problématique, sans deux détails de costume et de mobilier. Sur aucune mosaïque de Rome on n'avait encore vu la Mère de Dieu porter ce costume impérial, ce diadème à pendeloques, qui rappelle les joyaux dont est couverte la Vierge assise au fond de l'abside de Foro Claudio, et ce manteau tissu d'or, qui reproduit exactement, autant qu'on en peut juger d'après la gravure de Ciampini, la parure de la Vierge représentée sur la mosaïque de Capoue. Le trône même où est assise la Vierge s'est élargi pour donner place au Christ; mais les pieds de ce meuble incrusté de matières précieuses sont *identiques* à ceux du trône figuré à Capoue. Cependant les mosaïstes de Santa Maria del Trastevere ont reproduit sous les pieds des personnages glorieux, et jusque sur la grande auréole déployée au-dessus d'eux, les agneaux symboliques des premières mosaïques chrétiennes. Les proportions courtes des figures qu'ils ont dessinées, la rondeur des visages et l'absence de modelé sont autant de caractères opposés à ceux des mosaïques et des fresques bénédictines. Les matériaux mis à part, la mosaïque de Santa Maria del Trastevere n'est, au XIIe siècle, qu'une transposition des peintures romaines du IXe et du Xe siècle. Ce qu'elle ajoute à ses modèles, loin d'être un emprunt fait à l'art byzantin, est une création originale et déjà « italienne ». Le Christ des absides romaines et la Vierge des sanctuaires grecs ne sont plus représentés l'un au-dessus de l'autre, sur deux zones distinctes, comme ils l'avaient été naguère par les peintres de Sant'Elia. Assis sur le même trône, la Mère et le Fils forment un groupe dont la grâce familière a rompu avec la hiérarchie des saintes images, codifiée dans l'art byzantin[1].

L'école des mosaïstes bénédictins, en pénétrant à Rome, dans la moitié du XIIe siècle, n'y apportait qu'un procédé matériel, dont les peintres locaux s'emparèrent aussitôt pour redevenir des mosaïstes, comme leurs ancêtres du IXe siècle, sans renoncer au style archaïsant que la peinture romaine avait conservé au Xe et au XIe siècle[2]. C'est seulement au début du XIIIe siècle que les mosaïques de Rome, — entre autres celle de l'abside de Saint-Paul-hors-les-murs, — commencent à revêtir les formes byzantines et à prendre une ressemblance tardive avec les mosaïques de Salerne, de Capoue et d'Aquino. Il serait étrange que l'école du Mont-Cassin, qui, vers 1140, s'était montrée impuissante à modifier les traditions retardataires de l'art romain, eût fait régner à Rome, vers 1220, un art à

1. Le groupe de la Vierge et du Christ associés au règne céleste, qui apparaît, pour la première fois, dans l'abside de Santa Maria del Trastevere (ROHAULT DE FLEURY, *la Sainte Vierge*, I, chap. XI; — MÂLE, *l'Art religieux au XIIIe siècle*, p. 328, n° 3), a été reproduit au-delà des Alpes. En France, il s'anima d'une vie nouvelle et d'un sentiment nouveau. Puis, à la fin du XIIIe siècle, il reparut à Rome dans l'auguste basilique de Sainte-Marie-Majeure, sous la forme que lui avaient donnée les sculpteurs des cathédrales du Nord : le groupe immobile des deux souverains du Ciel était devenu la scène du *Couronnement de la Vierge*.

2. Il est possible que le premier ouvrage des mosaïstes romains du XIIe siècle ait été la décoration de l'abside de la basilique supérieure de Saint-Clément. Cette mosaïque peut être contemporaine du cardinal Anastase qui, sous le pontificat de Pascal II (vers 1112), fit élever l'abside (DE ROSSI, *Musaici cristiani di Roma*). La décoration absidale de l'église supérieure, avec ses rinceaux qui rappellent la décoration de l'oratoire de Santa Matrona, près Capoua, imite les mosaïques romaines du Ve siècle; peut-être cette décoration reproduisait-elle, en la compliquant de figures nouvelles, une mosaïque de l'église inférieure (MÜNTZ, *Rev. arch.*, 1882, II, p. 148-150).

l'empire duquel les ateliers bénédictins de l'Italie du Sud avaient échappé, dès lors, pour retomber dans l'anarchie. Ce n'est point la chronique de Léon d'Ostie, trop souvent invoquée, qui peut expliquer l'introduction de l'art byzantin à Rome, plus de cent ans après la mort de l'abbé Desiderius : un document des Archives vaticanes, récemment publié, a fait la lumière sur ce point d'histoire. Le 22 janvier 1218, le pape Honorius III écrivit au doge de Venise pour le prier de lui envoyer deux mosaïstes, destinés à aider un maître vénitien déjà occupé à l'immense décoration de Saint-Paul-hors-les-Murs[1]. L'arrivée de ces artistes à Rome marque, dans l'histoire de l'art italien, un changement d'orientation qui devait être décisif. Désormais, à Rome et en Toscane, la fresque, aussi bien que la mosaïque, se développera sous la tutelle de la science byzantine. On ne peut plus regarder comme des êtres mythiques les Grecs que Vasari plaçait aux origines de la peinture italienne du XIII[e] siècle ; on ne saurait non plus identifier ces anonymes avec les Grecs de l'abbé Desiderius. Le biographe arétin avait recueilli une tradition fidèle : les mosaïstes appelés par Honorius III sont bien les compatriotes du Vénitien Apollonius, que Vasari fait venir à Florence[2]. Quand l'art byzantin conquit une seconde fois la ville des papes, où il avait régné au VIII[e] et au IX[e] siècle, il n'avait pas remonté la voie Latine : il redescendait du nord de l'Italie. Les premiers mosaïstes qui travaillèrent à la décoration du Baptistère florentin sortirent eux-mêmes de l'école vénéto-romaine, ou directement de l'atelier qui continuait à travailler depuis deux siècles autour de la basilique de Saint-Marc. Ce n'est pas au Mont-Cassin, mais à Venise, qu'il faut chercher les ancêtres de Cimabue et de Duccio.



FIG. 120. — LE JUGEMENT DERNIER. FRESQUE DU XIII[e] SIÈCLE DANS L'ORATOIRE DE SAN SILVESTRO, PRÈS DE L'ÉGLISE DES QUATTRO CORONATI (ROME).

Le rôle de l'École du Mont-Cassin dans la renaissance de la mosaïque d'émail en Italie s'est borné à l'éducation *technique* de l'atelier romain qui a décoré, dans l'église Santa Maria del Trastevere, l'arc triomphal et la conque de l'abside. Quant à l'art des incrustations de marbres à décor géométrique très simple, — l'*ars quadrataria* dont parle Léon d'Ostie, — il fut directement importé à Rome par les artistes bénédictins[3]. Les pavements de Santa Maria in Cosmedin, achevés en 1123[4], et le pavement de Sainte-Marie-Majeure, ouvrage considérable auquel on travaillait en 1145[5], furent des copies exactes du pavement de la

1. ZIMMERMANN, *Giotto*, I, p. 120-121. Le premier archéologue qui ait aperçu l'importance de ce texte est M. Frothingham, qui y fait allusion dans un article déjà cité de la *Gazette Archeologique* (1883, p. 356).
2. VASARI, Ed. Milanesi, I, p. 332.
3. Cf. FROTHINGHAM, *American Journal of Archæology*, X, 1895, p. 192.
4. GIOVENALE, *Santa Maria in Cosmedin* (*Zeitschrift für Christl. Kunst*, 1900).
5. *La Patriarcale Basilica Liberiana*, Rome, 1839, p. 3 ; — DE ROSSI, *Musaici cristiani di Roma*, pl. XLIII-LIII.

grande basilique du Mont-Cassin, tel que le représente la gravure publiée par Gattola et reproduite ici même (Pl. V). Tandis que la mosaïque d'émail, qui comportait à la fois une technique et un style, s'altéra brusquement en passant de la Campanie à Rome, où elle trouvait établie toute une tradition, la mosaïque de marbres, pur ouvrage de praticien, conserva à Rome les formules décoratives dont s'étaient contentés les ouvriers bénédictins. Dans la ville qui était une inépuisable carrière de marbres multicolores, en tronçons et en menus fragments, l'art enseigné aux moines de Desiderius par les maîtres grecs se naturalisa si complètement que des dynasties d'artistes s'en firent comme un monopole, et que le procédé lui-même a pris dans l'histoire le nom d'une de ces familles, les *Cosmati*. On sait comment l'incrustation de marbre à la mode byzantine, que les Bénédictins du Mont-Cassin avaient pratiquée les premiers en Occident, fut connue ensuite jusqu'en Angleterre, où Pietro, citoyen romain, décora le tombeau d'Édouard le Confesseur avec des marbres apportés de Rome[1]. De tous les voyages que l'art bénédictin d'Italie passe pour avoir faits à travers l'Europe, il n'y a que le voyage d'Angleterre qui soit un événement authentique. Les seuls héritiers et les seuls messagers de l'école du Mont-Cassin ont été les marbriers romains.

1. Cet épisode célèbre est bien résumé par M. Clausse (*les Marbriers romains*, p. 338 et 339). La mosaïque de pavement conservée dans le sanctuaire de l'église bénédictine de Saint-Benoît-sur-Loire (Fleury), dont les moines prétendaient posséder le corps de saint Benoît (V. plus haut, p. 90, n° 3), ressemble, par le choix des marbres et la simplicité des arrangements géométriques, à l'ancien pavement de la basilique du Mont-Cassin. Cependant on ne peut croire à une influence directe de l'art monastique formé en Italie par les mosaïstes grecs sur la décoration d'une église française. Deux chroniqueurs très précis de l'abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire, qui écrivaient, l'un à la fin du XVII[e], l'autre au début du XVIII[e] siècle, attribuent formellement l'exécution de ce pavement archaïque au temps du cardinal Duprat, bienfaiteur de l'abbaye, qui, vers 1535, fit venir « un grand nombre de pierres très riches et très précieuses de Rome et d'autres lieux éloignés, pour paver l'église susdite, comme marbre jaspé, porphyre et pierre de serpentine, avec grands frais » (cité par l'abbé Rocher, *Histoire de l'Abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire*, Orléans, 1865, p. 515). Peut-être le pavement de Saint-Benoît-sur-Loire n'est-il autre qu'un pavement du XII[e] siècle, pris à quelque église de Rome, et transporté par morceaux jusqu'au cœur de la France.

LIVRE TROISIÈME

L'ART PROVINCIAL ET MUNICIPAL

SOUS LA DOMINATION NORMANDE

ARCHITECTURE, SCULPTURE, DÉCORATION POLYCHROME
EN APULIE ET EN CAMPANIE

CHAPITRE I

LES NORMANDS ET LA CIVILISATION DE L'ITALIE MÉRIDIONALE

Opinion commune sur l'existence d'une architecture *normande* dans l'Italie méridionale.

I. Les monuments de la domination normande. La chapelle funéraire de Bohémond, prince d'Antioche, à Canosa (1111); les inscriptions. — Architecture singulière du monument : *turbeh* musulman bâti par un Apulien. — Les silhouettes gravées sur la porte de bronze : images de Bohémond, de son frère Roger et de leurs fils.

II. Constructions des princes et des évêques normands en Calabre et en Campanie. — Les cathédrales de Salerne et de Capoue, pures basiliques latines.

III. La Sainte-Trinité, à Venosa; les deux églises. — Date de la plus ancienne. Tombeaux qu'elle contenait. Le mausolée d'Albérada, première femme de Robert Guiscard. Vicissitudes de cette première église; remaniements qui l'ont défigurée. Restes de la construction primitive; marbre à dessins arabes; chapiteau à monstres normands ou lombards. — La grande église inachevée; son plan français. — Les deux époques de la construction : le chœur à déambulatoire; la nef. L'interruption des travaux expliquée par l'histoire du monastère. — La cathédrale d'Acerenza, autre église à déambulatoire : elle doit être considérée comme une imitation de l'église de Venosa. — La cathédrale d'Aversa; chœur à déambulatoire avec voûtes d'ogives; cette église ne fait pas partie du même groupe que les deux églises de Venosa et d'Acerenza. — Le type du chœur à déambulatoire, avec chapelles rayonnantes, reproduit dans l'abbatiale de Sant'Antimo, en Toscane. — L'église de Venosa, comme celle de Sant'Antimo, s'explique par l'influence artistique de l'école clunisienne. — L'architecture du chœur de la cathédrale d'Aversa peut s'expliquer par la même influence ; cette architecture n'est pas normande.

IV. La dernière fondation d'un prince normand en Apulie; Tancrède, l'adversaire de Henri VI, et l'église San Nicola e Cataldo de Lecce. — Caractère composite de l'édifice : extérieur gréco-apulien, intérieur franco-bourguignon. — L'église de Lecce n'est pas normande; comme la Sainte-Trinité de Venosa, elle est un exemple de l'architecture française importée en Italie par les Bénédictins de Cluny et de Citeaux.

V. L'unique église « normande » de l'Italie méridionale : Saint-Nicolas de Bari. — Translation des reliques de saint Nicolas et construction de l'église de Bari. — Les pèlerins normands en Apulie et le culte du saint de Bari en Normandie. — Les trois façades de Saint-Etienne de Caen, de Saint-Nicolas de Bari et de Saint-Nicolas de Caen. — L'intérieur de Saint-Nicolas de Bari, comparé aux églises normandes : basilique à tribunes; étroitesse de la nef; piliers cantonnés de colonnes, au milieu des colonnes monolithes de la nef. — Caractères normands et apuliens de l'église de Saint-Nicolas.

VI. Les Normands en Angleterre et en Italie. — La langue, le droit féodal. Le mot d'*honneur* appliqué au fief du Gargano. — Féodalité militaire. Nombre restreint des prélats normands. — L'occupation normande et la colonisation byzantine. — Les souverains normands de Palerme : leur cour; leurs vêtements d'apparat. — Le royaume de Sicile et l'Orient latin. — Exemples tardifs de monuments d'art français en Sicile. — L'art officiel de la dynastie de Hauteville : éléments latins, grecs et arabes. — Sous la domination normande, l'Italie méridionale n'a eu, en dehors de l'art monastique, qu'un art provincial et municipal.

Les deux grandes écoles monastiques qui avaient leur centre, l'une dans la Terre d'Otrante, l'autre dans la Terre de Labour, ont exercé, dans l'art de la peinture, un véritable monopole, qui s'est étendu, pour les Basiliens, à toute la région apulienne, et, pour les Bénédictins, à toute la région campanienne. Mais, dans l'histoire de l'architecture et de la sculpture, les monastères grecs ou latins de l'Italie méridionale n'ont joué qu'un rôle secondaire. En Calabre et en Terre d'Otrante, les Basiliens se sont contentés d'importer le type des églises grecques à coupole ou d'accepter celui des basiliques siciliennes à sanctuaire

voûté. En Campanie, l'architecture bénédictine n'a fait que reproduire, jusqu'au XIIIe siècle, le plan des premières basiliques romaines ou qu'adopter le plan carolingien des basiliques à piliers carrés. Pour la sculpture, les Basiliens l'ont ignorée, et les Bénédictins, quand ils n'ont pas cherché dans les ruines antiques des fragments à réemployer, ont, comme le sculpteur du portail de San Liberatore, traduit en marbre une enluminure de manuscrit.

On ne trouvera une architecture originale et une sculpture développée que dans les monuments dont les types se sont formés en dehors des monastères grecs ou italiens des provinces méridionales. Il existe encore en Apulie des cathédrales gigantesques, qui, dans les parties vitales de leur plan et de leur élévation, diffèrent également de la basilique romaine et de l'église orientale à coupole. Quelques édifices campaniens ou apuliens, qui ont été vingt fois remaniés, ont conservé des portails anciens richement décorés de feuillages, d'animaux et de figurines.

Si remarquables que soient les édifices bâtis au XIIe siècle dans l'Italie méridionale, peu d'historiens les ont visités. Quelques-uns les ont simplement cités, d'après l'ouvrage de Schulz, sans chercher à expliquer les caractères de l'art robuste qui leur apparaissait, amoindri dans des plans à petite échelle et dans des gravures sans caractère. D'autres se sont estimés contents, après avoir emprunté à l'histoire politique un mot dont ils ont fait un nom de famille pour la plupart des édifices de l'Italie méridionale qu'ils attribuaient au XIe et au XIIe siècle. Les événements qui dominent l'histoire de l'Italie du Sud, pendant ces deux siècles, sont la fondation du duché normand d'Apulie et du royaume normand de Sicile. On parla donc, pour la commodité du discours, d'une architecture « normande » d'Italie. Le mot créait une équivoque qu'il était facile de transformer en erreur. Des historiens et même des architectes crurent reconnaître dans « les lignes sévères » des monuments de l'Italie du Sud « comme la signature d'un architecte normand[1] ».

Cette opinion, qui ne s'autorise pas d'une analyse critique et de rapprochements précis, est-elle d'accord avec le témoignage des monuments? Il faut le demander aux édifices d'Apulie, de Campanie et de Calabre, qui ont eu pour fondateurs des princes, des chevaliers et des prélats normands.

I

Le seul des monuments consacrés à la gloire de la famille de Hauteville qui, en dehors des grandes églises de Sicile, nous soit parvenu dans son intégrité, est la chapelle funéraire de Bohémond, élevée dans la ville apulienne de Canosa, où mourut, en 1111, le prince d'Antioche[2]. Cette chapelle est adossée au mur méridional de la cathédrale. C'est

1. Delarc, *Les Normands en Italie*, p. XI.
2. Chalandon, *Alexis Comnène*, p. 249, n. 6.

un édicule de plan rectangulaire, surmonté d'un tambour octogonal qui porte une petite coupole hémisphérique. Le tambour s'appuie d'un côté sur le mur de l'église; de l'autre, il est porté par trois arcades qui retombent sur deux colonnes de granit oriental, surmontées de chapiteaux à feuillages aigus, sculptés pour l'édifice. Des trois arcades, deux sont épaulées par de petites voûtes en demi-berceau et la troisième par la voûte en cul-de-four



Fig. 121. — Chapelle funéraire de Bohémond, prince d'Antioche († 1111), adossée a la cathédrale de Canosa (terre de Bari).

d'une minuscule abside, orientée dans la même direction que l'abside de la cathédrale. La construction est revêtue tout entière de marbre cipollin, provenant des ruines voisines de Cannes; des dalles de cipollin font office de toiture au-dessus des voûtes et de la coupole[1].

Une inscription grandiloquente, gravée sur les cinq faces visibles du tambour octogonal, célèbre le magnanime prince de Syrie, qui quatre fois a vaincu la Grèce, et qui a fait

1. Le toit pyramidal qui surmonte l'édifice, et qui est revêtu en partie de marbre antique, ne remonte pas à la construction primitive. Dans la première moitié du XIXe siècle, l'extrados de la coupole était visible : il présentait une courbe ovoïde. Voir les dessins publiés par Huillard-Bréholles, *Monuments des Normands et de la dynastie de Souabe*, pl. X; — Schulz, *Atlas*, pl. IX, n° 3.

retentir son nom jusque dans la Parthie[1]. Une autre inscription, beaucoup plus longue, couvre presque entièrement l'un des vantaux de la porte de bronze. Sur le métal fin, qui a pris, dans le cadre de marbre doré par le soleil, une merveilleuse patine verte, les rudes distiques du clerc inconnu semblent sonner le fer. L'épitaphe, martelée d'allitérations bizarres, débute par un jeu de mots formidable sur le nom de *Boamundus, quem boat mundus;* elle célèbre le demi-dieu dont la gloire a éclaté comme un tonnerre; elle prie pour que l'athlète du Christ aille continuer au ciel son service de croisé. Trois fois reparaît sur le marbre et sur le bronze le nom prestigieux de la Syrie[2].

Fig. 122.
Chapiteau de la chapelle funéraire de Bohémond, a Canosa.

Comme les inscriptions, l'édifice tout entier emporte l'imagination du spectateur vers l'Orient. Le tombeau de Bohémond n'est pas un sarcophage posé dans l'atrium ou dans la nef d'une église. Avec sa coupole sur plan carré, il représente, dans l'ordre des monuments funéraires, une variété inconnue, au XII[e] siècle, de l'Orient chrétien, et qu'avait imaginée l'Orient musulman. Ce mausolée de chevalier croisé, adossé à la cathédrale de Canosa, c'est, — François Lenormant l'avait bien vu, — un *turbeh* funéraire élevé devant une mosquée[3]. Un tel monument, bâti à une telle place et à une telle époque, ne peut avoir été conçu que par un Latin revenu des pays musulmans. Peut-être Bohémond l'aura-t-il fait lui-même préparer de son vivant. Un détail de plan, d'ailleurs, a suffi pour donner un caractère

1. Magnanimus Sirie jacet hic sub tegmine princeps
Quo nullus melior nascetur in orbe deinceps.
Grecia victa quater, pars maxima Partia mundi
Ingenium et vires sensere diu Buamundi.
{ Hic acie in dena vicit virtutis arena
{ Agmina millena, quod et urbs sapit Antiochena.

Les deux derniers vers, écrits sur deux lignes superposées, sont réunis sur une seule face du tambour de la coupole.

2. Unde boat mundus quanti fuerit Boamundus,
Grecia testatur, Syria dinumerat.
Hanc expugnavit, illam protexit ab hoste;
Hinc rident Greci, Syria, damna tua.
Quod Grecus ridet, quod Syrus luget, uterque
Juste, vera tibi sit, Boamunde, salus.

Vicit opes regum Boamundus opusque potentum
Et meruit dici nomine jure suo:
Intonuit terris. Cui cum succumberet orbis,
Non hominem possum dicere, nolo deum.

Qui vivens studuit ut pro Christo moreretur,
Promeruit quod ei morienti vita daretur.
Hoc ergo Christi clementia confert isti,
Militet ut coelis suus hic athleta fidelis.

Intrans cerne fores; videas quid scribitur; ores
Ut coelo detur Boamundus ibique locetur.

Les deux inscriptions du mausolée de Bohémond ont été copiées et publiées en fac-simile par Huillard-Bréholles (pl. IV) et par Schulz (I, p. 60-61; *Atlas*, pl. X).

3. Lenormant, *la Grande-Grèce*, I, p. 76; — *Gazette des Beaux-Arts*, 2[e] pér., 25[e] ann., t. XXVII, p, 378.

chrétien au mausolée d'émir, bâti en Pouille pour le prince d'Antioche : l'abside ajoutée sur l'une des faces du carré a changé le *turbeh* en chapelle. Quant aux détails de la construction et de la décoration, les uns, comme les chapiteaux, sont des traductions directes de modèles byzantins (*fig.* 122); les autres, comme les voûtes en demi-berceau, que l'art byzantin n'emploie pas, sont des combinaisons locales. L'architecte du tombeau de Bohémond était sans doute un Apulien ; à coup sûr il n'était ni Normand, ni Français. Le mausolée du fils de Robert Guiscard est moins un souvenir de la conquête normande qu'un monument de la croisade.

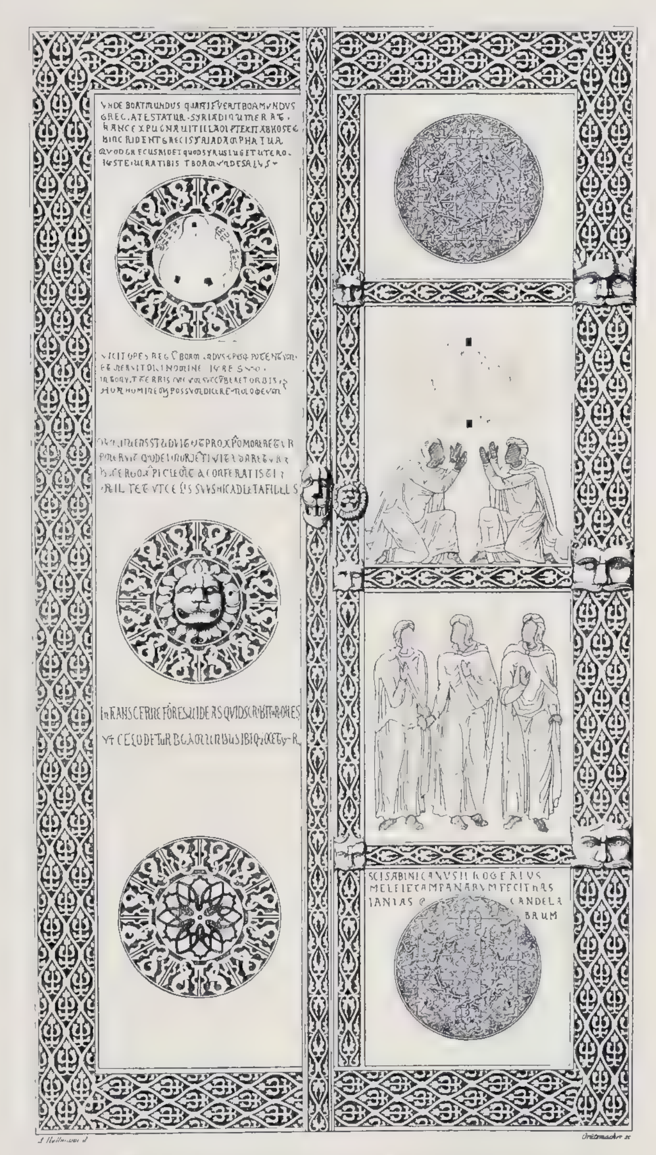


Fig. 123. — Portes de bronze de la chapelle funéraire de Bohémond, à Canosa. D'après l'ouvrage de Schulz.

Sur l'un des battants de la porte sont gravées cinq figures, réparties en deux groupes : le groupe inférieur comprend trois personnages debout, uniformément vêtus d'une tunique longue, serrée par une ceinture, et d'un manteau traînant, agrafé sur la poitrine ou sur l'épaule droite. Deux d'entre eux se tiennent par la main. Audessus de ce groupe, deux hommes, vêtus de même, sont agenouillés, les mains levées, avec le geste oriental de la prière, vers une figure en relief qui a disparu, et dont la place n'est plus marquée sur le champ de métal que par deux trous, dans lesquels étaient engagés les tenons de l'applique (*fig.* 123). Von Quast a voulu voir, dans les trois personnages debout, les trois

apôtres qui contemplent la Transfiguration, et, dans les deux figures agenouillées, Moïse et Élie qui assistent le Christ[1]. Mais la disposition de la scène, ainsi entendue, serait précisément l'inverse de celle qu'on peut observer sur toutes les représentations byzantines de la Transfiguration[2] : suivant l'iconographie commune, ce sont les Apôtres qui devraient être agenouillés ou prosternés, tandis que le patriarche et le prophète seraient debout. Aucune des cinq figurines gravées sur la porte de Canosa n'est drapée à l'antique, avec le *chiton* et l'*himation* athéniens, que les personnages de la Bible et de l'Évangile portent invariablement sur les sarcophages romains et sur les mosaïques byzantines[3]. Les trois hommes debout, vêtus d'une tunique serrée par une ceinture, n'ont pas plus que les figures agenouillées le nimbe des saints. Ces hommes sont des contemporains de l'artiste[4]. Il faut revenir à l'opinion de Pratilli, l'érudit aux inventions suspectes, qui, en décrivant sommairement, vers 1745, les gravures de la porte de Canosa, croyait y reconnaître Bohémond et sa famille[5].

Les deux figures agenouillées devant l'image qui a disparu, et qui était sans doute un Christ de majesté, sont les fils de Robert Guiscard, qui, dans l'année 1111, quittèrent tous deux le monde des vivants : Bohémond, mort à Canosa, et le duc Roger, mort à Salerne. Les trois personnages debout sont les fils des deux chevaliers qui contemplent le Christ dans sa gloire : le fils de Bohémond, appelé Bohémond comme son père, et Guillaume, le fils de Roger, tous deux encore enfants, se tiennent par la main ; à côté d'eux est Tancrède, le neveu de Bohémond, qui, de 1100 jusqu'en 1112, gouverna la principauté d'Antioche.

Sur l'un des vantaux a été gravé l'éloge du héros, que termine une prière. Sur l'autre l'artiste a traduit en une apothéose, à laquelle assiste la famille du héros, les mots de cette prière, que l'auteur de l'inscription dictait au passant : « Regarde les portes ; lis ce qui est écrit ; prie pour que Bohémond ait place au royaume du ciel. »

II

Le mausolée de Canosa est le seul monument de l'Italie méridionale qui ait conserve à la postérité quelques silhouettes des Normands de la génération héroïque. Rien, dans les

1. Schulz, I, p. 61, n. 2. M. Venturi a pensé à une *Ascension* (*Storia dell'Arte ital.*, II, p. 560). Il est sans exemple, dans les anciennes représentations de *l'Ascension*, qu'un ou deux des apôtres soient agenouillés.

2. Par exemple, sur les fines gravures de la staurothèque d'Alba Fucense (Voir plus haut la pl. VI).

3. Sur le caractère presque sacré que les premiers chrétiens attribuèrent au manteau des philosophes grecs (ἱμάτιον ou *pallium*), en opposition avec la toge, vêtement traditionnel du citoyen romain, voir le traité de Tertullien, *de Pallio*, et l'étude de Mgr Wilpert, *Un capitolo di storia del vestiario* (*l'Arte*, I, 1898, p. 112-113).

4. La tunique longue que portent, sous le manteau, les cinq personnages représentés sur la porte de Canosa, est ce vêtement à la mode orientale qui fut adopté en France vers 1100 et qui y fut peut-être introduit par les Normands d'Italie (Quicherat, *Histoire du Costume en France*, p. 147 ; Lenormant, *la Grande-Grèce*, III, p. 314-315).

5. Pratilli, *De Via Appia*, p. 524. Les figures de deux comtes de Sangro, Oderisius et Berardus, ont été gravées de même sur la grande porte de bronze de la cathédrale de Troja, qui est à peu près contemporaine de la porte de Canosa (voir plus bas).

églises et dans les tombeaux élevés par le père et par les oncles de Bohémond ne rappelle le *turbeh* du prince d'Antioche. Les autres constructions des comtes et des ducs normands, en Calabre, en Campanie ou en Apulie, ont été, pour la plupart, remaniées et défigurées; quelques-unes des plus importantes ont disparu de la surface du sol.

Un groupe de fondations normandes, contemporaines de Robert Guiscard et du grand comte Roger, se trouvait à l'extrémité de la Calabre, sur les deux versants de l'Aspromonte. Cette région a été bouleversée par le tremblement de terre de 1783[1]. Des deux cathédrales de Nicastro et de Squillace il ne resta pas pierre sur pierre; de la grande église abbatiale de la Sainte-Trinité, élevée par le comte Roger, près de Mileto qui était sa résidence, il ne subsista que des fûts monolithes de colonnes antiques, gisant parmi les herbes. L'église de Santa Eufemia, fondée, dit-on, par Robert Guiscard, fut engloutie avec le village et ses

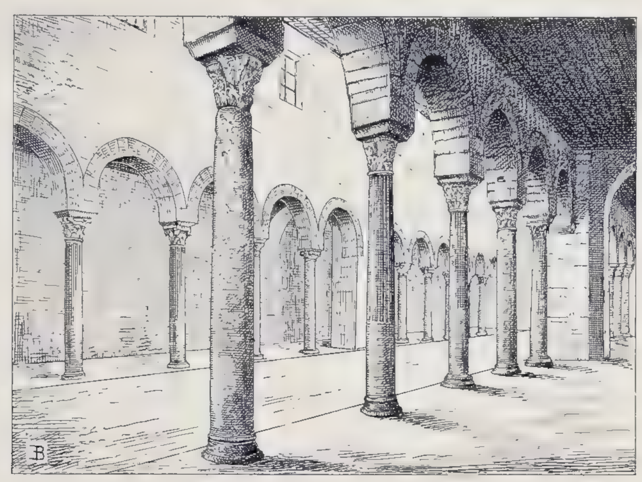


Fig. 124. — Intérieur de la cathédrale de Gerace (Calabre).

habitants. Dans la région de l'Aspromonte, une seule église du XIIe siècle, restée debout, reproduit sans doute le plan des édifices bâtis par le comte Roger. C'est la cathédrale de Gerace : une grande basilique à trois nefs, avec des colonnes antiques et des chapiteaux antiques (*fig.* 124)[2].

Dans la région campanienne, le nom de Robert Guiscard se lit encore, à côté de celui de Jordan, prince normand de Capoue, au-dessus de la porte qui donne accès dans l'atrium de la cathédrale de Salerne, et au-dessus du portail de marbre de l'église. Les travaux furent commencés aussitôt après que le duc d'Apulie eut pris la ville; en 1084, le pape Grégoire VII consacra l'église. L'atrium est entouré d'une colonnade où figurent de beaux

1. F. Lenormant, *la Grande-Grèce*, III, p. 333 et suiv.

2. Schulz, II, p. 353-354. La crypte a été remaniée à plusieurs reprises; le chevet, très élevé, avec trois absides, a été reconstruit au XIVe siècle.

fûts de granit oriental et de vert antique, apportés des ruines de la Pæstum romaine[1]. Tous les chapiteaux sont antiques ; les archivoltes des arcades sont assez fortement surhaussées. La façade de l'église a été restaurée : l'inscription qui est gravée en grandes capitales au bas du fronton, et où les titres de roi, d'empereur et de triomphateur sont donnés au duc Robert Guiscard, n'appartenait pas à l'édifice du XI[e] siècle. L'intérieur de l'église a été entièrement stuqué, et, à voir les piliers tout blancs rejoints les uns aux autres par de larges arcades, on peut croire que la construction ancienne n'a pas laissé de traces. Pourtant on remarquera, aux angles de chaque pilier, du côté de la nef principale, deux colonnes antiques, qui paraissent avoir gardé leur place primitive. En effet, en mesurant les entre-colonnements, on s'apercevra que l'architecte chargé de donner à l'édifice bâti par Robert Guiscard l'aspect d'une église baroque s'est contenté de supprimer une colonne sur trois ; entre deux colonnes il a établi un pilier, et, sur le vide laissé par la disparition de la colonne voisine, il a jeté vers le pilier suivant une large arcade[2]. En relevant par la pensée les colonnes absentes, entre les colonnes qui sont encore en place, on aura reconstitué la nef de la cathédrale fondée par le conquérant normand : une pure basilique latine.

Quelques années avant la prise de Salerne par Robert Guiscard, le Normand Hervé, élevé au siège archiépiscopal de Capoue en 1068, avait fait bâtir devant la cathédrale de la ville dont Jordan, comte normand d'Aversa, était devenu prince, un atrium pareil à celui qui devait être compris dans le plan de la cathédrale de Salerne. L'église agrandie par l'archevêque Hervé avait été bâtie au X[e] siècle par l'évêque Landolf, aussitôt après la fondation de la nouvelle Capoue ; elle fut rebâtie, après 1120, par l'archevêque Othon, qui lui laissa le plan d'une basilique latine[3]. Les cathédrales des deux principautés normandes, qui l'une et l'autre furent décorées de mosaïques par des ouvriers de l'École du Mont-Cassin, ont exactement le plan de la grande église bâtie par l'abbé Desiderius et consacrée en 1071.

III

L'architecture du Nord apparaît enfin, aux portes de Venosa, dans les ruines de la plus célèbre fondation de Robert Guiscard, l'abbaye de la Sainte-Trinité. Le monument, isolé près de la ville que les chefs normands donnèrent presque en entier à l'abbaye, occupe une aire déserte et nue, sans cesse balayée par le vent qui souffle du mont Vulture. Sur une longueur de près de 150 mètres, deux églises se font suite : l'une, couverte d'une charpente moderne, est de construction mesquine et encombrée de cloisons parasites ; l'autre, très grande, est restée inachevée ; elle enclôt dans les murs de sa nef et de son abside un jardin d'oliviers et d'amandiers. Cette dernière église, magnifiquement

1. SCHULZ, II, p. 281 ; *fig.* 113.
2. DEHIO et BEZOLD, *Die Kirch. Baukunst des Abendlandes*, I, p. 235.
3. JANNELLI, *Sacra Guida della Chiesa Catted. di Capua*, p. 15 ; — SCHULZ, II, p. 162-163.

bâtie en grands blocs antiques, pris à l'amphithéâtre et aux autres monuments de Venosa, et sur lesquels sont encore lisibles les lettres carrées des inscriptions romaines, offre un plan exceptionnel en Italie et dont Schulz avait bien reconnu le caractère français[1]; chaque bras du transept porte une absidiole; le chœur est entouré d'un déambulatoire (*fig.* 125). A n'en pas douter, l'architecte qui a bâti dans la patrie d'Horace cette église dont les murs sont un vrai « musée d'épigraphie » latine, était venu d'au-delà des Alpes.

Autour des églises de Venosa François Lenormant a échafaudé une théorie hâtive. L'église couverte, cette pauvre grange sordide et déjetée, serait, d'après lui, plus ancienne que Robert Guiscard et aurait été laissée debout pendant la construction de la grande église qui devait rester inachevée. Celle-ci aurait été « commencée en 1065 » par le duc

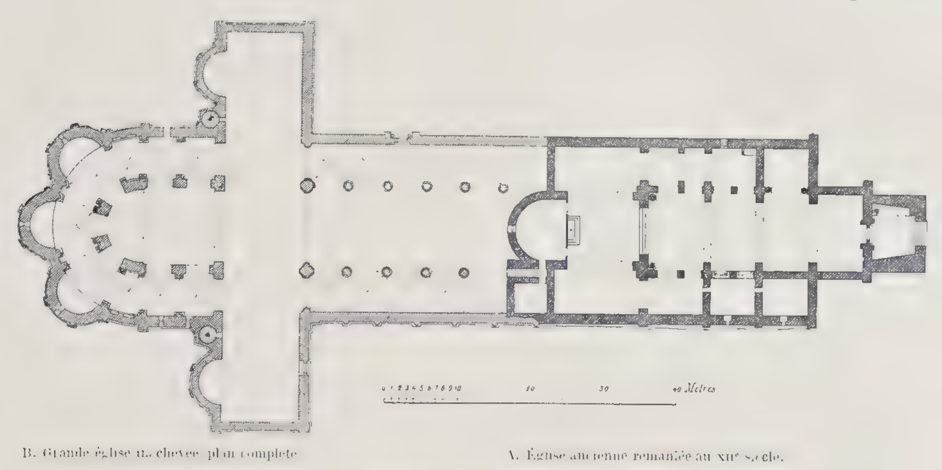


FIG. 125. PLAN DES DEUX ÉGLISES DE LA SAINTE-TRINITÉ, A VENOSA, D'APRÈS SCHULZ.

d'Apulie, et l'architecte aurait été un Normand, comme l'abbé Béranger, que Robert Guiscard mit à la tête du monastère[2]. L'exposé est ingénieux, mais le monument contredit formellement à la thèse. Un plan aussi développé que celui de la grande église de Venosa ne pouvait pas être conçu, même en France, au milieu du XIe siècle.

L'autre église (A) n'était pas antérieure à la conquête normande[3]. Le monastère bénédictin, placé sous le vocable de la Sainte-Trinité, fut bâti par le comte Drogon entre 1046 et 1051, et l'église fut consacrée le 17 août 1059 par le pape Nicolas II, à l'issue du fameux synode de Melfi, où le pape avait solennellement conféré à Robert Guiscard le titre de duc d'Apulie[4]. L'église n'était pas achevée sans doute à la mort de Drogon et le fondateur n'y

1. SCHULZ, I, p. 326.
2. *L'Apulie et la Lucanie*, I, 209-210.
3. On répète encore de nos jours que « la construction du monastère de Santa Trinità de Venosa a été commencée » par Gisulf, prince de Salerne, en 942 (G. CRUDO, *la SS. Trinità di Venosa*; Trani, 1899, p. 36); pourtant le texte sur lequel se fonde cette assertion avait déjà été dénoncé par von Quast comme très suspect (SCHULZ, I, p. 322, n. 1). Le *Chronicon Cavense*, d'où ce texte est tiré, n'est autre qu'un ouvrage du faussaire Pratilli.
4. Le document qui fixe ces dates est une bulle de Nicolas II, donnée à Melfi, le 1er septembre 1059 (PFLUNG-

fut pas tout d'abord enterré. C'est en 1059 que Robert Guiscard, qui avait contribué à la construction de l'église avec ses frères aînés[1], fit recueillir les restes de Guillaume Bras de Fer, de Drogon et de Humfroy, « déposés en divers lieux de l'Apulie », et les réunit dans l'église de l'abbaye de Venosa[2]. Lorsque le conquérant mourut à Corfou, en 1085, son corps fut rapporté à Otrante et de là à Venosa, où il fut placé côte à côte avec les autres fils de Tancrède de Hauteville.

L'informe construction qui s'élève à l'entrée de la nef inachevée de la grande église marque l'emplacement de la première église élevée par Drogon et par Robert Guiscard : c'est en effet entre ses murs qu'ont été placés les tombeaux qui, selon l'expression du poète apulien de l'épopée normande, devaient être la gloire de Venosa[3]. Aujourd'hui on cherche en vain dans le monument défiguré les sarcophages des frères héroïques. Aucun marbre ne porte plus l'épitaphe citée par William de Malmesbury, et où quatre vers aussi sonores et aussi fiers que les distiques gravés sur le bronze du tombeau de Bohémond célébraient celui qui avait chassé de Rome l'empereur romain et germanique, et devant qui l'empereur d'Orient n'avait été sauvé que par la fuite, Guiscard, terreur du monde[4].

Un seul tombeau normand est encore debout dans l'église de la Sainte-Trinité. Par une ironie singulière, Albérada, la Normande que Robert avait répudiée, pour s'allier à la famille princière de Salerne, est commémorée à Venosa par un mausolée presque intact, en face duquel une inscription ridicule, barbouillée au pinceau sur un mur moderne, est seule à rappeler le nom de Guiscard et de ses frères[5]. Le sarcophage d'Albérada, adossé à une paroi revêtue de marbre cipollin, et fait de cinq plaques du même marbre, est abrité par un toit de marbre blanc, que soutiennent deux consoles et deux

HARTUNG, *Acta Pont. Rom. ined.*, II, p. 86). Schulz rapporte cette date de consécration d'après une inscription récente qui se lit encore dans l'église ; mais par une erreur de copie, que d'autres archéologues ont reproduite après lui, il a écrit 1159.

1. Cf. GUILLAUME DE POUILLE (PERTZ, *M. G. H.*, IX, p. 298, v. 402), et l'*Hystoria Roberti Guiscardi*, publiée en appendice à AIMÉ, *Ystoire de li Normant*, éd. Champollion-Figeac, p. 320.

2. GITTIO, *Genealogie e notizie di parecchie famiglie e cose diverse*, ms. de la Bibl. *Brancacciana* de Naples, contenant des extraits des archives, aujourd'hui perdues, de l'abbaye de Venosa ; cité par CRUDO, p. 133. D'après M. Heinemann, le tombeau de la mère de Robert Guiscard, Fransende, seconde femme de Tancrède de Hauteville, aurait été placé à Venosa, près du tombeau de son fils (*Geschichte der Normannen in Unteritalien*, I, p. 334). L'historien, qui est seul à donner cette indication, a peut-être confondu Fransende avec Albérada, la première femme de Guiscard, dont le tombeau est encore en place à Venosa.

3. ... Urbs Venusina nitet tantis decorata sepulchris.
A Caroli magni vel tempore Cæsaris umquam
Nullos terra pares produxit fratribus istis.
Hic subhumatorum fabricata jussibus horum
Ecclesia, cujus decor urbis praenitet hujus ;
Dat veniæ munus rex illis trinus et unus.
(GUILLAUME DE POUILLE, *M. G. H*, IX, p. 298.)

4. Hic terror mundi Guiscardus ; hic expulit Urbe
Quem Ligures regem, Roma, Alemannus habent.
Parthus, Arabs, Macedumque phalanx non texit Alexin,
At fuga ; sed Venetos, nec fuga, nec pelagus.
(WILL. MALMESB., lib. III ; MIGNE, *Patrol. lat.*, CLXXIX, p. 1243.)

5. LENORMANT, *l'Apulie et la Lucanie*, p. 213.

colonnes de cipollin (*fig.* 126). L'architrave porte gravée, en lettres modernes, l'inscription suivante, qui fait allusion à Bohémond et au mausolée de Canosa :

GUISCARDI CONJUX ALBERADA HAC CONDITUR ARCA.
SI GENITUM QUAERES, HUNC CANUSINUS HABET.

Albérada vivait encore en 1122. Devenue libre dès 1059, elle avait épousé un neveu de son époux, le sénéchal Richard, fils du comte Drogon ; après la mort de celui-ci, elle prit encore pour mari un noble normand, Roger de Pomareda. Dans ces unions successives, qui lui avaient donné des terres en Calabre, la dame de Colobraro et de Policoro gardait une dévotion spéciale à l'église qui était la nécropole des héros auxquels elle survivait obscurément. Albérada fit, en 1118 et en 1122[1], des donations aux moines de Venosa pour le repos de l'âme de ses maris et de ses parents, au nombre desquels la femme répudiée cite discrètement Robert Guiscard, le duc invincible, et *son* fils Bohémond, dont elle était la mère[2].

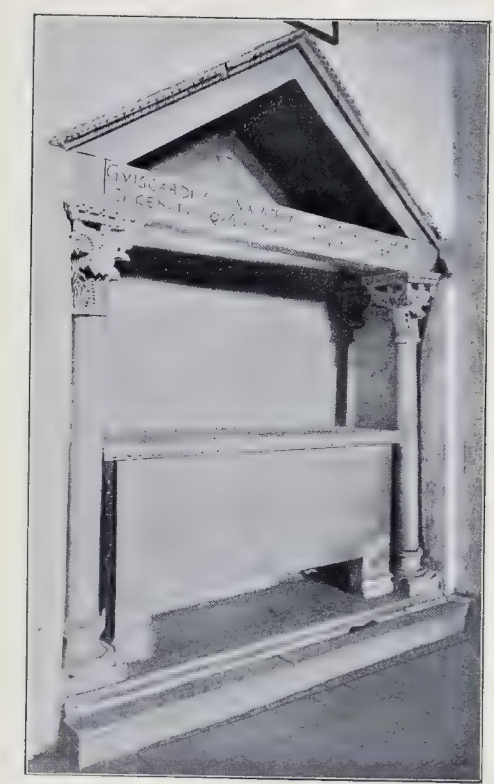


FIG. 126. — TOMBEAU D'ALBÉRADA, PREMIÈRE FEMME DE ROBERT GUISCARD (PREMIER QUART DU XIIe SIÈCLE), ÉGLISE ANCIENNE DE LA SAINTE-TRINITÉ, A VENOSA.

Les plaques de cipollin qui forment le sarcophage sont identiques à celles qui revêtent le mausolée de Bohémond ; mais les chapiteaux, d'un galbe élancé, tout piquetés de trous de trépan, diffèrent entièrement des chapiteaux de l'édicule de Canosa. Le tombeau d'Albérada ressemble à certains tombeaux du moyen âge conservés à l'entrée des basiliques de Rome[3] ; mais en même temps le dais du sarcophage, porté par deux consoles et deux colonnes, fait songer à ces tombeaux de Godefroy de Bouillon, de Beaudoin et de six autres rois de

1. SCHULZ, I, p. 325, n. 1 ; DELARC, *les Normands en Italie*, p. 180, note ; Cf. la note suivante.
2. « Alberada domina Colubrarii et Policorii dono pro anima mea et Rogerii de Pomareda viri mei et pro salute viri mei Riccardi senescalli, Ill^mi domini Comitis Dragonis filii, et filii *mei* Roberti cunctorumque parentum nostrorum... pro... domini Roberti Guiscardi invictissimi ducis et comitis Dragonis sui fratris et filii *ejus* Boamundi... » CRUDO, *la SS. Trinita di Venosa*, p. 207.
3. Par exemple sous les narthex de Santa Maria *in Cosmedin* et de Saint-Laurent-hors-les-Murs.

Jérusalem, dont Chateaubriand a vu encore, en 1806, les restes délabrés, dans l'église du Saint-Sépulcre[1]. L'unique tombeau de Venosa conserve sans doute une image fidèle des autres tombeaux qui furent élevés à la mémoire des conquérants de l'Apulie. Ce type archaïque de monument funéraire servit de modèle aux mausolées des princes de la dynastie normande de Sicile. Mais les sculpteurs des sarcophages royaux de Monreale et de Palerme, négligeant les matériaux faciles dont s'était contenté le sculpteur du tombeau d'Albérada, ont attaqué le porphyre massif, et ils ont incrusté dans les colonnes de marbre grec des mosaïques étoilées d'émaux et d'or.

L'architecture de l'église où furent groupés les tombeaux des fils de Tancrède a été remaniée de fond en comble par les nouveaux possesseurs qui, à la fin du XIIIe siècle, succédèrent aux Bénédictins. La communauté était tombée dans la plus profonde décadence morale et matérielle, lorsque Boniface VIII, en 1297, lui enleva l'abbaye pour la donner aux Hospitaliers de Saint-Jean de Jérusalem. Les précepteurs généraux de l'Ordre, qui s'établirent à Venosa, y trouvèrent inachevée la grande église dont les Bénédictins avaient commencé la construction derrière l'abside de l'église normande : ils ne se soucièrent pas de continuer ce gigantesque travail, et le culte fut célébré jusqu'à nos jours, comme il l'avait été depuis le XIe siècle, dans l'église de Drogon et de Robert Guiscard. Mais, dès l'époque angevine, les Hospitaliers s'occupèrent de consolider l'édifice et d'y établir des chapelles. Morcelée par des cloisons parallèles à la nef et par des arcades de soutien perpendiculaires à l'axe, la vieille église devint méconnaissable. Il ne reste aujourd'hui entre ses murs que quatre fragments d'architecture et de décoration qui soient antérieurs au XIVe siècle. Deux de ces fragments sont de hautes colonnes antiques, en marbre blanc et cannelées ; l'une, engagée dans une des chapelles de droite, est montée sur une base massive (*fig.* 127), de même profil que les bases qui portent les colonnettes du tombeau d'Albérada ; l'autre, debout à l'entrée de l'abside reconstruite, porte encore son chapiteau corinthien, dépouille d'un monument romain, et un tailloir qui a été décoré, au XIe siècle, d'une croix et de rinceaux grecs. A en juger par ces deux colonnes, l'église de Drogon était une basilique construite en matériaux antiques et fort semblable à la cathédrale de Gerace. Peut-être la fantaisiste richesse des ouvrages d'art musulman rapportés d'une *razzia* en Sicile avait-elle inspiré les décorateurs de la première église de Venosa. La porte bizarre que les chevaliers de Saint-Jean ont élevée, vers la fin

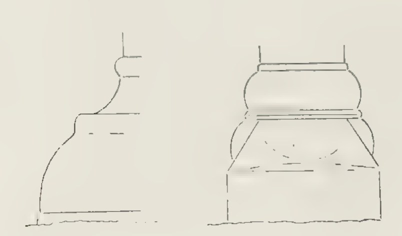


FIG. 127. — DEUX BASES DE COLONNE ; ÉGLISE ANCIENNE ET ÉGLISE INACHEVÉE DE VENOSA.

1. Ces tombeaux, détruits pendant la reconstruction qui suivit l'incendie de 1808, ne sont plus connus que par les dessins sommaires que le Hollandais Zuallart a publiés en 1586. Cf. Baron DE HODY, *Godefroy de Bouillon et les Rois latins de Jérusalem*, Paris et Tournai, 1859, pl. II, p. 246 ; descriptions anciennes, p. 369 et suiv. ; — Marquis DE VOGÜÉ, *les Églises de Terre Sainte*, 1860, p. 195. Il est difficile de décider, d'après les descriptions et les dessins connus, si le toit en dos d'âne porté par quatre colonnes, qui marque la place de chacune des sépultures royales, était un dais ou le sarcophage lui-même.

du XIII[e] siècle[1], sous le porche de l'église remaniée par eux, a pour montants et pour architrave des fragments romains, et pour tympan une plaque de marbre mutilée, couverte d'arcatures en fer à cheval, de fleurons lancéolés, de menus entrelacs et de polygones taillés à facettes : ce marbre, qui est de travail apulien, a l'air d'avoir été copié d'après un ouvrage d'ébénisterie sarrasine (*fig.* 128)[2]. Au milieu de ces fragments composites, le seul qui puisse être attribué à un artisan du Nord est un énorme chapiteau qui sert aujourd'hui de bénitier à l'entrée de l'église et qui, d'après son diamètre, a pu servir à coiffer une colonne identique à la colonne de l'abside : quatre lions, taillés par méplats, se suivent tout autour de ce chapiteau, alternant avec quatre têtes de lion, qui mordent des corps nus d'hommes et de femmes (*fig.* 129). Le sculpteur de ce bloc de monstres, Normand ou peut-être Lombard, n'a eu sans doute aucune part à l'architecture de la basilique.



FIG. 128.
PORTAIL DE L'ÉGLISE ANCIENNE DE LA SAINTE-TRINITÉ, A VENOSA.

Tout est français, au contraire, dans la grande église,qui, au bout de l'église de Drogon, s'élève inachevée et intacte. La construction de cet édifice a été reprise par deux fois, avant d'être définitivement abandonnée.

A une première construction appartient le chœur, avec toute l'enveloppe murale du chevet et de la nef et les deux portes latérales. Le déambulatoire, vu du sanctuaire, semble être formé de quelques pans de l'amphithéâtre romain, que le maître de l'œuvre aurait transportés avec leurs archivoltes, sans retoucher la taille des claveaux ni le profil des moulures. Du côté du passage que le déambulatoire forme autour du chœur, des colonnes adossées aux piliers du sanctuaire et au mur du chevet portent les premières voussures des doubleaux et l'arrachement des voûtes d'arête. Les bases de ces colonnettes sont archaïques et formées, pour la plupart, de deux ou trois tores superposés (*fig.* 127). Les tailloirs sont ornés d'entrelacs, et les chapiteaux eux-mêmes sont décorés de feuillages

1. La croix fleurdelysée dont l'archivolte en tiers-point est timbrée date cette archivolte de l'époque angevine.
2. Un excellent dessin de cette porte a déjà été donné par Schulz *Atlas*, pl. L.

très secs, d'oiseaux informes et de figures humaines très sommairement silhouettées. La porte du transept est un amas de morceaux romains, où figurent deux lions et un cippe familial surmonté d'un masque de gorgone. Le sculpteur du moyen âge n'est intervenu que pour indiquer sur l'archivolte quelques rinceaux rubannés (*fig.* 130). Une seconde porte, qui s'ouvre dans la nef latérale du côté sud, est enveloppée dans une arcade romaine, dont la clef seule, sur laquelle on distingue un médaillon de l'Agneau de Dieu, est comme frappée d'un sceau chrétien. Le tympan porte une inscription, simple invocation appelant sur les moines qui franchissent le seuil la paix humaine et divine[1]; au-dessus des caractères carrés la bénédiction est figurée matériellement par la main qui apparaît dans un demi-nimbe. L'archivolte de la porte est bordée d'un galon d'entrelacs[2]. Toute cette sculpture est fort archaïque, et la construction dont elle fait partie paraît être antérieure au milieu du XIIe siècle.



FIG. 129.
CHAPITEAU DE L'ÉGLISE ANCIENNE DE LA SAINTE-TRINITÉ, A VENOSA.

Dans le plan primitif, la nef de l'église devait être élevée suivant l'ordonnance dont le déambulatoire donnait le modèle : à l'angle du transept et de la nef latérale, on voit encore, de chaque côté de l'édifice, une colonnette engagée, qui est identique aux colonnettes du chevet, pour le travail des chapiteaux et le profil des bases. Mais le pilier qui, à l'entrée de la nef, devait être uni à cette colonnette par un doubleau, diffère totalement du pilier qui lui fait face de l'autre côté du transept. A la face plane d'un pilier rectangulaire s'oppose un faisceau de colonnettes (*fig.* 125 et Pl. XV). La base des piliers carrés du chœur était sans moulure ; le premier pilier de la nef a une base attique, dont le tore inférieur est légèrement aplati. Les piliers ronds qui suivent dans la nef sont couronnés de superbes chapiteaux à collerette de feuillage ; les tailloirs eux-mêmes sont décorés de folioles. Pour recevoir les voûtes qui devaient retomber sur ces tailloirs, l'architecte n'a pas établi, le long du mur latéral de l'église, des colonnettes semblables à celle qui avait été préparée par le premier constructeur, mais bien des culots ornés de feuilles larges et grasses.

La nef de l'église inachevée est aussi française par le détail de son architecture et de sa sculpture que le chevet l'était par son plan. Mais le maître d'œuvre qui a élevé les piliers ronds et préparé les culots, pour recevoir les voûtes des bas-côtés, n'est pas le même que celui qui avait bâti les arcades et élevé les colonnes engagées du déambulatoire. Entre les

1. ✠ CELSA DEI VIRTUS TEMPLUM SIC PROTEGAT ISTUD,
HIC UT DEGENTES GEMINA SINT PACE FRUENTES.
(SCHULZ, I, p. 327).

2. Voir la photographie que j'ai publiée dans une première étude sur Venosa (*I Monum. mediev. della regione del Vulture*, p. XV, fig. 25).



[illegible] de figures humaines très sommairement silhouettées. La porte du [illegible] morceaux romains, où figurent deux lions et un cippe [illegible] de gorgone. Le sculpteur du moyen âge n'est intervenu que [illegible] l'archivolte quelques rinceaux rubannés (*fig.* 130). Une seconde porte, qui s'ouvre dans la nef latérale du côté sud, est enveloppée dans une arcade romaine, dont la clef seule, sur laquelle on distingue un médaillon de l'Agneau de Dieu, est [illegible] frappée d'un sceau chrétien. Le tympan porte une inscription, simple invocation appelant sur les moines qui franchissent le seuil la paix humaine et divine[1]; au-dessus des caractères carrés la bénédiction est figurée matériellement par la main qui apparaît dans un demi-nimbe. L'archivolte de la porte est bordée d'un galon d'entrelacs[2]. Toute cette sculpture est fort archaïque, et la construction dont elle fait partie paraît être antérieure au milieu du XII[e] siècle.



Fig. 129.
CHAPITEAU DE L'ÉGLISE INACHEVÉE [illegible] VENOSA.

Dans le plan primitif, la nef de l'église devait être élevée suivant l'ordonnance dont [illegible] modèle : à l'[illegible] une colonnette engagée [illegible] aux colonnettes du chevet, pour le travail des chapiteaux et le profil des bases. Mais le pilier qui, à l'entrée de la nef, devait être uni à cette colonnette par un doubleau, diffère totalement du pilier qui lui fait face de l'autre côté du transept. A la face plane d'un pilier rectangulaire s'oppose un faisceau de colonnettes (*fig.* 125 et Pl. XV). La base des piliers carrés du chœur était sans moulure ; le premier pilier de la nef a une base attique, dont le tore inférieur est légèrement aplati. Les piliers ronds qui suivent dans la nef sont [illegible] superbes chapiteaux à collerette de feuillage ; les tailloirs eux-mêmes sont décorés de folioles. Pour recevoir les voûtes qui devaient retomber sur ces tailloirs, l'architecte n'a pas établi, le long du mur latéral de l'église, des colonnettes semblables à celle qui avait été préparée par le premier constructeur, mais bien des culots ornés de feuilles larges et grasses.

La nef de l'église inachevée est aussi française par le détail de son architecture et de sa sculpture que le chevet l'était par son plan. Mais le maître d'œuvre qui a élevé les piliers ronds et préparé les culots, pour recevoir les voûtes des bas-côtés, n'est pas le même que celui qui avait bâti les arcades et élevé les colonnes engagées du déambulatoire. Entre les

1. [illegible]
[illegible] p. [illegible]

2. [illegible] étude sur Venosa [illegible]



Nef latérale

Fin du XII siècle



Phototypie Berthaud

Entrée du déambulatoire

Première moitié du XII[e] siècle

EGLISE INACHEVÉE DE LA SAINTE TRINITÉ, A VENOSA (Basilicate)

deux parties de la construction, il s'est écoulé peut-être un intervalle de cinquante ans.

L'histoire de l'abbaye ne fait point connaître comment la construction de la grande église a été par deux fois reprise ; elle laisse au moins deviner comment cette construction a été par deux fois abandonnée. Dans la période de troubles et de désastres qui s'ouvrit pour l'Apulie entière aussitôt après le couronnement de Roger, premier roi de Sicile, l'abbaye de la Sainte-Trinité resta fermée pendant plusieurs années : les moines se dispersèrent dans les monastères de Calabre qui dépendaient de l'abbaye de Venosa. Le fait de cette désolation est confirmé par un document d'archives. En 1139, l'abbé de la Sainte-Trinité, Hugo, se trouvant en Calabre, dans le monastère de San Fantino Pretoriato, y fit une donation qu'un notaire de San Nicodemo rédigea en grec[1]. Les moines de Venosa étaient rentrés dans leur abbaye en 1141[2].

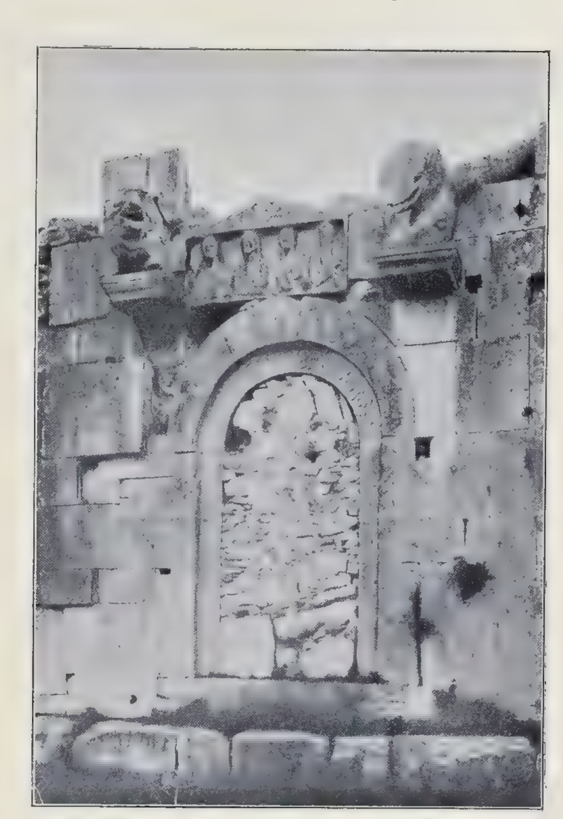


Fig. 130. Porte du transept de l'église inachevée de la Sainte-Trinité, a Venosa.

Les premiers travaux de la nouvelle église de Venosa, commencés avant 1135, furent arrêtés brusquement par le malheur des temps, et ne purent être repris aussitôt après le retour des moines; peut-être l'architecte étranger qui avait donné le plan n'était-il plus en Italie. Quant à la construction de la nef, destinée à compléter le chœur inachevé, elle se trouvait abandonnée à son tour en 1297, quand le monastère passa à l'Ordre des Hospitaliers. Depuis combien de temps le travail avait-il cessé? Boniface VIII remarque, dans la bulle qui dépossède les Bénédictins, qu'*autrefois* le monastère était florissant en biens spirituels et temporels, et qu'il avait été conduit à la ruine par la mauvaise administration des abbés et des moines. Le mal était donc fait depuis longtemps, quand le pape prit sa décision. A en juger par les détails de l'architecture, et en particulier par les bases des piliers de la nef, la construction, abandonnée vers 1135, ne fut pas reprise avant les dernières années du XIIe siècle.

1. Trinchera, *Syll. græc. memb.*, p. 161, n° CXXI.
2. Crudo, *la SS. Trinità di Venosa*, p. 227-239.

Quelle relation l'histoire peut-elle établir entre les Normands d'Italie et cette église abbatiale, commencée sur un plan français, et continuée, après une interruption notable, en style français? La question qui se pose à propos de l'église de Venosa doit être étendue à deux autres édifices de l'Italie méridionale, qui se distinguent, comme l'église élevée en vue du mont Vulture, par un chœur à déambulatoire, flanqué de trois chapelles rayonnantes.

L'un de ces édifices est le chevet de la cathédrale d'Acerenza (*fig.* 132)[1]. Entre cette église et la grande abbatiale de Venosa, il y a moins d'une journée de route à cheval. Il est impossible de voir deux édifices aussi voisins et aussi semblables, et qui sont les seuls de leur espèce sur le versant italien de l'Adriatique, sans admettre que l'un d'eux ait été le modèle de l'autre.



Fig. 131. — Vue panoramique de la ville d'Acerenza.

A Acerenza comme à Venosa, les pierres et les marbres antiques étaient à pied d'œuvre : l'antique Acheruntium avait laissé des ruines sur le nid d'aigle dont parle Horace et au sommet duquel la cathédrale fut élevée comme un donjon. Le campanile est bâti en partie avec des morceaux de marbre ornés d'inscriptions et de bas-reliefs funéraires, et tout au sommet de la façade est planté audacieusement un buste de Julien l'Apostat, en qui, par une singulière méprise, le peuple a cru reconnaître saint Canio, patron de la ville[2]. Le constructeur

1. Le chevet est antérieur à la nef de la cathédrale (plan dans l'*Atlas* de Schulz, pl. XXI, *fig.* 5). Quant à la coupole, elle a été *ajoutée* pendant la dernière restauration de l'édifice, qui suivit le désastreux tremblement de terre de 1850. L'inscription qui se lit autour de la coupole elle-même, dans l'intérieur, ne laisse aucun doute à ce sujet : *Templo jam solide restaurato molem etiam hanc struere fecitque ornare archiepiscopus A. de Macro A. D.* 1851. Une nouvelle dédicace eut lieu en 1856; une autre encore en 1889, après la réfection du pavement. — La date même du chœur de la cathédrale d'Acerenza est difficile à déterminer. Ce chœur n'a pas pu faire partie de la première cathédrale, bâtie en 1080. Von Quast l'attribue à l'époque angevine, comme celui de Venosa, pour expliquer le plan français du déambulatoire et des chapelles rayonnantes (Schulz, I, p. 317). Un acte de Charles Ier semble, au premier abord, donner raison à cette assertion. Le 24 février 1281, le roi enjoignit au justicier de Basilicate de se porter en personne à la place forte d'Acerenza avec des maîtres maçons et autres prud'hommes pour étudier l'église archiépiscopale qui était à l'intérieur de la forteresse de ladite ville : on devait mesurer l'édifice, puis *descendre* vers la ville et choisir *hors de la forteresse*, de concert avec l'archevêque, un emplacement où l'on pût élever une nouvelle cathédrale, exactement conforme aux dimensions de l'ancienne (*Reg. 1281 B*, n° 42, f° 74 v°, publié par Minieri-Riccio, *Arch. stor. ital.*, 4e série, IV, p. 5). Mais, si l'on se rappelle sur les lieux mêmes les termes de l'acte de Charles d'Anjou, on devra se convaincre que l'ordre royal n'a pas été suivi d'exécution. En effet, pour atteindre la cathédrale, il faut, non point descendre, mais *monter* au point culminant de l'acropole naturelle (*fig.* 131). Il est donc certain que l'édifice encore debout est l'église même qu'il fut question d'abandonner en 1281, pour transférer le siège épiscopal dans une nouvelle cathédrale.

2. S. Reinach, *Revue Archéologique*, 1901, 2, p. 350; pl. IX-XI.

du chevet n'a point assemblé les grands blocs qu'il avait à sa portée, tout équarris ; il s'est contenté de pierres médiocres, empâtées de ciment. En revanche, alors que l'architecte de Venosa, tout en prenant aux ruines antiques l'appareil de ses murs, dédaignait de réemployer les fûts taillés d'avance et contruisait ses colonnettes par assises, comme il eût fait en France, l'architecte d'Acerenza n'a employé à l'intérieur de son déambulatoire que des fûts monolithes de cipollin ou de granit oriental. Les chapiteaux d'Acerenza n'ont pas la



Fig. 132. — Chevet de la cathédrale d'Acerenza.

variété des chapiteaux du chœur de Venosa : ceux qui ne sont pas antiques ont la forme de simples cubes biseautés aux arêtes. En résumé, le chevet de la cathédrale d'Acerenza est une construction plus sommaire, plus pauvre, et, dans le détail des moulures et des chapiteaux, plus éloignée des modèles français que le chevet de l'église de Venosa. Il y a donc tout lieu de croire que les plans de l'édifice inachevé de la Sainte-Trinité ont été réalisés à Acerenza et que l'abbatiale a fourni le modèle de la cathédrale.

Bien loin du groupe que forment en Apulie ces deux églises voisines, à quelques milles de Naples, la cathédrale d'Aversa conserve un chœur à déambulatoire, avec trois chapelles rayonnantes, qui est identique, en son plan, aux chevets des églises de Venosa et d'Acerenza (*fig.* 133). La cathédrale d'Aversa, comme l'abbaye de la Sainte-Trinité, est une fondation normande. C'est après la double investiture donnée au comte Rainulf par les deux empereurs Conrad et Henri III que le pape Léon IX transféra à Aversa (vers 1050) le siège épiscopal

d'Atella. La cathédrale qui fut élevée par les comtes dans la seconde moitié du XI[e] siècle a été remaniée à plusieurs reprises : la coupole qui s'élève sur la croisée du transept est du XIV[e] siècle; la nef tout entière et la façade, du XVIII[e]. Le nom du prince Jordan, fils de Richard (1071-1098) qui, par sa victoire sur les Lombards, avait réuni la principauté de Capoue au premier comté normand de Campanie se lit seulement sur une porte latérale[1]. Cette porte, bâtie par les soins d'un prince normand, au temps où l'évêque d'Aversa était un moine normand, le théologien Wismundus, est encadrée entre deux colonnes antiques, cannelées en



FIG. 133. PLAN DU DÉAMBULATOIRE DE LA CATHÉDRALE D'AVERSA.

hélice, et surmontée d'une archivolte dans le goût antique, toute pareille à celle qui couronne le portail de Sant'Angelo in Formis (*fig.* 134). Une autre porte du même temps a été transportée à l'entrée de la sacristie : cette fois l'archivolte, ornée de denticules et d'oves, repose sur deux corbeaux formés de têtes humaines, plates et moustachues, qui sont probablement l'œuvre d'un ouvrier normand. Ce fragment de sculpture peut être rapproché du chapiteau couvert de monstres que nous avons retrouvé à Venosa, dans l'église de Drogon et de Robert Guiscard. Mais le chœur de plan français, qui s'ouvre sur un transept moderne, n'a rien de

1. PRINCEPS JORDANUS RICHARDO PRINCIPE NATUS
QUAE PATER INCEPIT PIUS HAEC IMPLENDA RECAEPIT.
(SCHULZ, II, p. 191.)

commun avec l'édifice à l'entrée duquel le prince Jordan avait laissé son nom. Le déambulatoire est couvert, non plus, comme dans les deux églises de Basilicate, d'une suite de voûtes d'arêtes, mais bien de voûtes d'ogives, pesantes et carrées (*fig.* 135). Si archaïques que puissent paraître ces ogives, il serait impossible, même en France, de les reporter au XI[e] siècle. D'ailleurs, à supposer que le chœur de la cathédrale d'Aversa soit contemporain des constructions similaires de Venosa et d'Acerenza, il subsiste entre l'église de Campanie et les deux églises de Basilicate une différence capitale dans le système des voûtes ; la cathédrale d'Aversa et l'abbatiale de Venosa n'ont pu être imitées l'une de l'autre.



FIG. 134. PORTAIL LATÉRAL DE LA CATHÉDRALE D'AVERSA.

En sortant des régions où les comtes et les rois normands ont été les maîtres, on peut parcourir toute la péninsule italienne : on ne trouvera dans aucune ville une cathédrale dont le chœur soit bâti sur le plan des églises de Venosa, d'Acerenza et d'Aversa. Un seul exemple de ce plan est conservé dans l'Italie centrale, au cœur d'un district montagneux de la Toscane, par l'église de l'ancienne abbaye de Sant'Antimo au mont Amiata[1]. C'est un édifice du milieu du XII[e] siècle, complet et presque intact, dont l'architecture et la sculpture décorative sont purement françaises et spécialement bourguignonnes. La nef est couverte en charpente; les bas-côtés et le déambulatoire sont voûtés d'arêtes. Les piliers de la nef et du chœur sont ronds et très hauts. Quant au chevet, il rappelle de la manière la plus saisissante la cathédrale d'Acerenza (*fig.* 136).

L'église de Sant'Antimo faisait partie d'une abbaye bénédictine qui eut son heure de richesse et de puissance. L'apparition d'un monument français au pied du mont Amiata

1. Cet édifice a été décrit pour la première fois d'une manière satisfaisante par M. ENLART (*Origines françaises de l'Architecture gothique en Italie*, p. 299). Aucune reproduction n'en a encore été publiée.

doit être expliquée, comme celle des églises de type bourguignon que l'on rencontre dans le Languedoc et au-delà des Pyrénées, par le rayonnement lointain de l'art monastique dont le chef-d'œuvre gigantesque et le vivant foyer étaient à Cluny.

La Sainte-Trinité de Venosa, en même temps qu'une fondation normande, fut, comme Sant'Antimo, une abbaye bénédictine. La simple vue de l'édifice qui s'est conservé en pleine Toscane éclaire l'histoire du monument inachevé qui devait être l'orgueil du monastère bâti par le comte Drogon. Cette histoire, on pourrait l'écrire en quelques lignes, avec la certitude de rester très près de la vérité. Par deux fois, des architectes français



Fig. 135. — Déambulatoire de la cathédrale d'Aversa.

se sont trouvés à Venosa. Comme l'architecte de Sant'Antimo, ces inconnus venaient des monastères bénédictins de France. Le premier d'entre eux, arrêté dans son œuvre par les malheurs qui désolèrent toute la région, dût laisser inachevé l'édifice dont il avait élevé jusqu'à l'amorce des voûtes le chœur et le transept. Son plan fut reproduit, non loin de là, dans la cathédrale d'Acerenza, à laquelle travaillèrent des ouvriers locaux. Les deux abbatiales du mont Amiata et de Venosa sont en Italie des exemplaires authentiques de l'architecture clunisienne : elles forment un groupe monastique auquel se rattache la cathédrale d'Acerenza.

L'église de Venosa fut bâtie sur un plan français, non point parce qu'elle avait été fondée par des guerriers normands, mais parce qu'elle dépendait d'une abbaye qui compta parmi ses dignitaires des bénédictins venus de France. Pour expliquer les voûtes d'ogives et le déambulatoire de la cathédrale d'Aversa, suffira-t-il d'avoir constaté que la ville où le chœur de cette église fut élevé au XII[e] siècle, avait été peuplée par des

hommes d'armes qui avaient passé les Alpes au commencement du XIe siècle? Entre l'architecture clunisienne et l'architecte de la cathédrale d'Aversa, n'a-t-on pas un intermédiaire monastique : la grande abbaye bénédictine, voisine de cette cathédrale? Sans doute l'église abbatiale de San Lorenzo d'Aversa n'a jamais eu elle-même un chœur à déambulatoire; mais un moine français, présent dans l'abbaye, pouvait faire connaître à Aversa le plan des chœurs de Paray-le-Monial et de Sant'Antimo, que le constructeur de la grande église de Venosa fit connaître à Acerenza. Attribuer à l'influence artistique de l'ordre clunisien l'apparition d'un chœur à déambulatoire au bout d'une cathédrale élevée aux portes de Naples, c'est avancer une hypothèse; mais cette hypothèse est suggérée par l'histoire certaine des édifices de la même famille, qui sont conservés en Toscane et en Basilicate, et par les caractères mêmes de l'édifice en litige. A coup sûr, le chœur de la cathédrale d'Aversa n'a pas été bâti par un Normand : cette construction reproduit en Italie une disposition de plan qui était commune dans le centre, le midi et le sud-est de la France, et qui, avant le XIIIe siècle, ne fut adoptée que par exception dans la région normande [1]. Les branches d'ogives elles-mêmes, avec leur profil rustique, ressemblent bien plutôt aux ogives archaïques du clocher de Moissac ou de Saint-Victor de Marseille qu'à ces nervures normandes, bizarrement dentelées et godronnées, qui se sont conservées dans les plus vieilles cathédrales d'Angleterre [2].

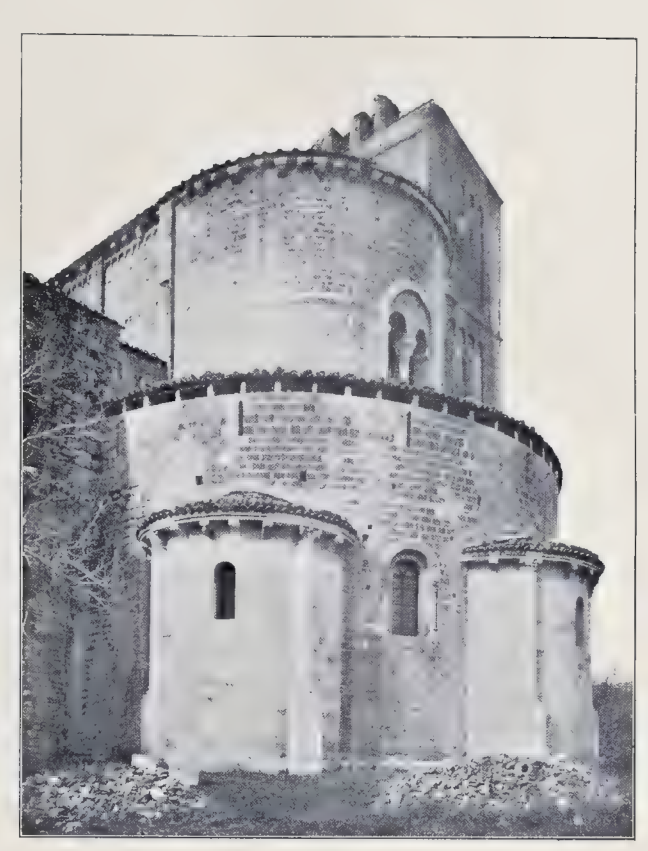


Fig. 136.
Chevet de l'église abbatiale de Sant'Antimo au Mont Amiata (Toscane).

1. C. Enlart, *Manuel d'archéologie française. Architecture religieuse*, 1902, p. 227, n. 1.

2. V. les dessins qui accompagnent l'importante étude de M. J. Bilson, *les Origines de l'Architecture gothique ; premières croisées d'ogives en Angleterre*. Cette étude, traduite par M. L. de Crèvecœur, a paru dans la *Revue de l'Art Chrétien* en 1901 ;

IV

L'église à déambulatoire de Venosa et le chœur à déambulatoire d'Aversa ne sont pas des fondations normandes : élevées à côté d'églises bâties par des comtes normands, ces constructions de plan français sont postérieures d'un demi-siècle ou d'un siècle aux églises qu'elles devaient agrandir ou remplacer. Un seul des édifices qui ont été fondés en Italie par un prince normand a gardé son plan primitif et montre encore, dans le dessein général de sa construction, des caractères français. L'église dont il s'agit est loin d'appartenir à la même génération de monuments que les restes de la vieille église de Venosa, bâtie par Drogon, ou que la porte de la cathédrale d'Aversa, sur laquelle est gravé le nom de Jordan : elle évoque le souvenir du dernier descendant de Tancrède de Hauteville qui ait porté la couronne du roi Roger.

Tancrède, fils naturel du fils de Roger Ier, fut opposé par les barons normands au prince allemand qui était devenu, par son mariage avec la fille de Roger, l'héritier légitime du royaume de Sicile. Il mourut maître de Palerme, et son cadavre couronné fut déposé dans la cathédrale qui gardait le mausolée du fondateur de la dynastie[1]. Les restes de Tancrède furent jetés au vent par Henri VI, lorsque les Allemands entrèrent en Sicile et s'emparèrent de la capitale. Mais, tandis qu'aucun monument n'a conservé en Italie la mémoire du fils de Frédéric Barberousse, le nom du prince normand, petit-fils de Roger, se lit encore sur le portail d'une église bâtie, près de Lecce, en l'honneur de saint Nicolas, patron de l'Apulie, et de saint Cataldus, évêque de Tarente. L'édifice fut achevé en 1180, du vivant du roi Guillaume, qui avait donné à son cousin bâtard le comté de Lecce. Postérieur de quelques mois à la basilique de Monreale, il est sans doute le dernier monument de la dynastie normande dans le double royaume d'Apulie et de Sicile.

L'église San Nicola e Cataldo s'élève au milieu du jardin luxuriant qui est le cimetière de Lecce. Une haute façade du XVIIe siècle, appuyée à l'église de Tancrède comme un décor, donne au monument la silhouette fantasque des églises baroques qui ont été bâties à profusion dans la ville voisine. Mais au milieu de l'emphase espagnole des mascarons et des statues se détachent les lignes simples et les fins ornements du portail ancien. Une porte latérale, de même style que le portail de la façade, est encore à sa place primitive, abritée sous les voûtes d'un cloître pompeux : sur ces portes sont gravés les deux noms du comte Tancrède et du roi Guillaume[2]. En montant sur la terrasse qui surmonte le cloître, on verra toute la partie supérieure de l'ancienne église se dégager presque intacte, au-dessus des con-

M. le comte de Lasteyrie a discuté dans la même *Revue*, en 1902, les dates proposées par le savant anglais; M. J. Bilson a répliqué à son tour. Ces trois études ont été réunies en une brochure publiée par la *Revue de l'Art Chrétien* (Lille, 1902).

1. Sur la sépulture de Tancrède dans la cathédrale de Palerme, cf. F. Danieli, *I regali Sepolcri del Duomo di Palermo riconosciuti e illustrati*, Naples, 1784, p. 23.

2. Schulz, I, p. 290.

structions parasites. A la croisée du transept se dresse une coupole fine et svelte, entourée d'une couronne de colonnettes et surmontée d'un toit hémisphérique, blanchi à la chaux. D'ailleurs la décoration sculptée, — chapiteaux des colonnettes, feuillages des archivoltes, fleurettes à quatre-feuilles de la frise — n'est pas byzantine. Les arcatures de proportion élégante qui courent en feston, sous le toit, sont un détail italien. Au milieu de cette architecture gréco-apulienne, le clocheton à double baie, élevé à l'abside, étonne, avec ses arcs brisés, et fait penser tout à coup à quelque petite église des campagnes françaises (*fig.* 137).

Dès qu'on entre dans l'édifice, la surprise passe à l'extrême : rien, dans la nef, dans les bas-côtés ou dans le sanctuaire, ne rappelle plus l'Orient et n'appartient à l'Apulie. Les hautes voûtes du vaisseau et du transept, interrompues par la lanterne de la petite coupole,



FIG. 137. FAÇADE MÉRIDIONALE DE L'ÉGLISE SAN NICOLA E CATALDO, PRÈS LECCE.

sont des voûtes en berceau brisé, appuyées sur des doubleaux que supportent de hautes colonnettes. Les bas-côtés sont voûtés d'arêtes. Toutes les arcatures sont tracées en tiers-point. Au lieu de colonnes antiques, partout des colonnes appareillées, dont les assises continuent régulièrement le lit de l'appareil des murs ou des piliers carrés (*fig.* 138). Ce sont là tous les éléments d'une petite église française de la fin du XIIe siècle et spécialement d'une église monastique de Bourgogne. Von Quast, en étudiant les dessins rapportés par Schulz, ne s'y était pas trompé[1]. A côté de chapiteaux librement imités de l'antique, il en est qui reproduisent des feuilles de fougère ou qui sont ornés de ces longues pommes de pin, si fréquentes sur les chapiteaux romans du Nord. La robuste moulure qui fait saillie, à la naissance des voûtes, tout le long des nefs et tout autour de l'édifice, est l'unique ornement des murs austères et nus dans la plupart des églises bâties par les moines de Cîteaux, en Italie, aussi bien qu'en France[2]. L'édifice bâti par le comte Tancrède peut être considéré

1. SCHULZ, I, p. 292, n. 1. Les remarques judicieuses de Von Quast accompagnent une petite coupe fort exacte (fig. 56).

2. Cf. ENLART, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, pl. III (Fossanova), p. 46 (Arbona), p. 70-76 (San Nicola de Girgenti).

comme une église bourguignonne de *pietra leccese*, dans une enveloppe d'architecture grécoapulienne.

Cet édifice composite et harmonieux, où tous les détails français sont corrects et comme classiques, tandis que la coupole est une création originale et sans pareille en Grèce ou en Italie, peut être considéré comme l'œuvre d'un étranger, qui, en se souvenant des formules de l'art du Nord, aura pris plaisir à imiter librement la silhouette des églises grecques de la Terre d'Otrante. L'architecte de l'église voisine de Lecce était sans doute un

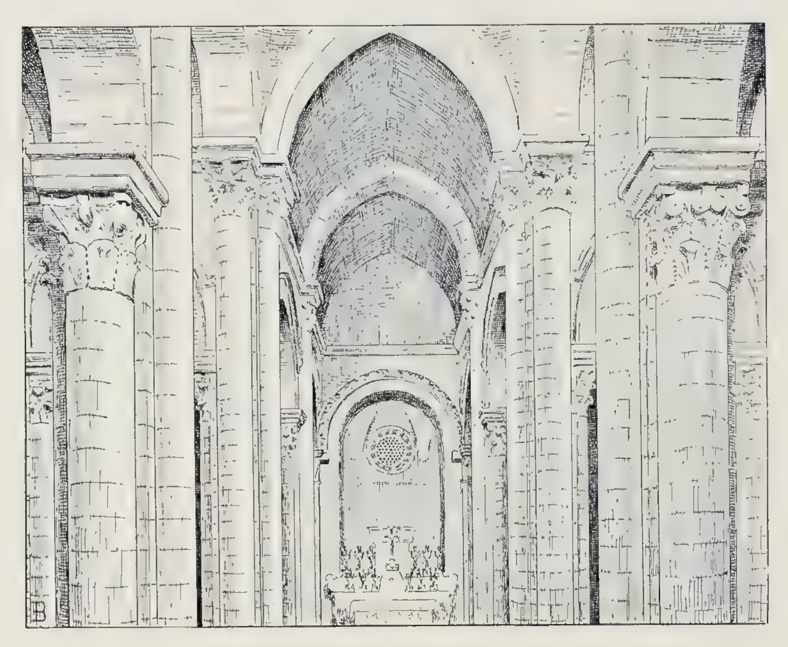


Fig. 138. — Intérieur de l'église San Nicola e Cataldo, près Lecce.

clunisien ou un cistercien. En effet le monument qu'il a bâti faisait partie d'un monastère de l'ordre de Saint-Benoît, fondé par Tancrède.

L'édifice français par moitié, qui reste encore, dans ses lignes essentielles, ce qu'il était à la mort de son fondateur, le dernier roi normand de Sicile, n'est pas plus « normand » que les églises de plan français élevées à Venosa et à Aversa sur l'emplacement de monuments fondés par les contemporains de Robert Guiscard. Toutes ces églises doivent être rattachées aux écoles de la France du sud et expliquées par l'influence bénédictine. Tandis que le Mont-Cassin avait été un atelier de peintres, de mosaïstes et d'orfèvres, Cluny et Cîteaux étaient des écoles d'architectes, qui firent connaître l'art bourguignon de monastère en monastère et de royaume en royaume. La conquête normande n'a contribué à l'importation de l'architecture française dans le duché d'Apulie ou le comté d'Aversa qu'en attirant dans l'Italie du Sud quelques moines français.

V

L'architecture normande du XIe siècle, telle qu'elle se trouve constituée dans les églises bâties par Guillaume le Conquérant, n'a exercé d'influence immédiate que sur un seul édifice d'Italie, l'église de Saint-Nicolas, à Bari.

Les reliques de saint Nicolas furent apportées en Apulie quelques années après la prise de Bari par les Normands. La ville de Myra, où étaient conservées les reliques du thaumaturge, venait de tomber aux mains des Sarrasins, lorsqu'en 1087 des marchands vénitiens et des marins de Bari, qui avaient, dit-on, formé les uns et les autres le projet d'enlever les reliques aux infidèles, se trouvèrent en même temps dans le port de la côte lycienne. Les gens d'Apulie furent les plus habiles : le 9 mai, ils étaient de retour à Bari avec leur butin. La ville fut en liesse et en émoi. Des contestations s'élevèrent entre les marins qui revenaient de Myra et les confréries religieuses, pour la possession du miraculeux trésor. En l'absence de l'archevêque Urso, qui se trouvait à Trani, les partis se mirent d'accord pour confier les reliques aux mains de l'abbé Hélie, qui était à la tête du grand monastère bénédictin bâti à proximité du port. L'archevêque, revenu en hâte, revendiqua le corps de saint Nicolas pour sa cathédrale ; les marins, qui ne voulaient pas se dessaisir de leur conquête, forcèrent les portes de l'église bénédictine et, au milieu d'un tumulte où le sang fut versé, ils transportèrent les reliques dans une église neuve dédiée à saint Étienne, qui s'élevait dans l'enceinte de l'ancien palais du Catapan. Hélie, cette fois encore, fut commis à la garde du précieux dépôt. Les habitants de Bari décidèrent d'élever une grande église tout exprès pour servir de reliquaire au saint. C'est Hélie qui fut préposé à la construction. Deux ans plus tard, l'abbé, qui avait su s'élever au premier rang par le rôle qu'il avait joué dans les incidents de la translation, succéda à Urso sur le siège archiépiscopal de Bari. En même temps que son intronisation, en 1089, eut lieu la consécration de la crypte de la grande église par le pape Urbain II. L'activité du nouvel archevêque et les dons qui affluaient de toutes parts permirent d'achever l'église supérieure avant l'année 1105. Hélie, qui mourut en cette année, vit terminée l'œuvre à laquelle il s'était donné tout entier[1].

Les reliques qui distillaient une manne fertile en guérisons et en prodiges attirèrent à Bari des foules de pèlerins : la crypte de saint Nicolas fit concurrence, dès la fin du XIe siècle, à la caverne du Gargano. En Normandie, la dévotion du saint vénéré à Bari eut une prompte popularité : Ordéric Vital, dans son *Histoire ecclésiastique*, s'interrompt, en arrivant à l'année 1087, pour raconter par le menu la translation des reliques

1. SCHULZ, I, p. 32 ; — Cardinal BARTOLINI, *Su l'Antica Basilica di San Nicola in Bari*, Rome, 1882, p. 6-10.

de saint Nicolas, et il termine sa longue digression par une prière au merveilleux artisan de miracles [1]. Des Normands vinrent à Bari, au temps du comte Bohémond, comme leurs ancêtres, au temps de Mélis et de l'insurrection apulienne, étaient venus à la montagne de l'archange. Guillaume Pantoul fit le voyage de Pouille, pour obtenir une dent de saint Nicolas, qu'il rapporta en 1102 à Noron. Après avoir déposé la relique dans l'église Saint-Pierre, il fit bâtir lui-même, en l'honneur du saint de Bari, une église neuve qui resta inachevée à sa mort [2]. Dès 1093, les moines de Saint-Étienne de Caen avaient, de leur côté, commencé, non loin de leur abbaye, la construction d'une église dédiée à saint Nicolas, qui sert aujourd'hui de magasin militaire.

Les trois façades de Saint-Étienne de Caen, de Saint-Nicolas de Bari (*fig.* 139) et de Saint-Nicolas de Caen ont une inconstestable ressemblance. Chacune de ces façades est une haute muraille nue, régulièrement percée de fenêtres, surmontée d'un pignon triangulaire et flanquée de deux tours [3]. Or en Italie, la façade de Saint-Nicolas de Bari est isolée; pour la rattacher à la série dont elle fait partie, il faut placer l'église apulienne à sa date (1087-1105), entre l'église de l'Abbaye-aux-Hommes, consacrée en 1067, et l'église qui, en 1093, fut élevée à Caen sous le vocable du saint vénéré à Bari.

Les nefs latérales de Saint-Nicolas de Bari ont été transformées par plus d'un remaniement; le chevet n'est pas contemporain de la façade; mais, à l'intérieur, les trois nefs et le transept gardent les lignes essentielles de la construction achevée en 1105. Il faut supprimer par la pensée les trois arcs de soutènement qui ont été élevés en travers de la nef, après le tremblement de terre du 30 décembre 1456 [4]. La nef de Saint-Nicolas de Bari, dégagée des arcades qui en masquent la perspective, apparaît comme une construction d'une hauteur imposante, dont les collatéraux, voûtés d'arêtes, sont surmontés d'une tribune couverte en charpente, comme la nef. Un tel édifice ressemble moins aux églises bâties à Capoue et à Palerme, pendant le XIe et le XIIe siècle, qu'à l'église ruinée de Jumièges. Pourtant les deux caractères distinctifs que présente l'intérieur de l'église de Bari, étroitesse de la nef par rapport à la hauteur du toit et emploi de tribunes au-dessus des bas-côtés, ne supposent pas nécessairement l'imitation d'un monument de Normandie.

Les architectes rencontraient en Pouille, comme en Normandie, certaines difficultés communes. Ruprich-Robert a remarqué que, dans les églises normandes, l'étroitesse des nefs s'explique par la faible portée des bois de chêne, destinés à former la charpente du toit [5]. Or

1. ORDERIC VITAL, liv. VII, éd. Le Prévost, III, p. 205-218.

2. *Ibid.*, p. 220-221.

3. Les hautes façades flanquées de tours étaient un caractère primitif et persistant de l'architecture normande. Voir la description de la Trinité de Fécamp, rédigée en 1022. « Delubrum mirae amplitudinis, hinc inde turribus praebalteatum... » (MABILLON, *Ann. Ord. S. Ben.*, I, § 62.)

4. Voir une remarquable vue intérieure de Saint-Nicolas de Bari, dessinée par M. H. Saladin (*Gaz. des Beaux-Arts*, 2e pér., 26e année, t. XXX, 1884, p. 513).

5. « Les Normands n'ont pas donné à leurs plus vastes monuments une aussi grande largeur que celle des basiliques; les bois de chêne qu'ils employaient pour les couvrir ne le permettaient guère; le tronc de celui-ci est moins haut sous branches, le bois en est plus dense et présente malgré cela une moins grande rigidité relative que les bois résineux employés en Italie. » (*L'Architecture normande*, I, p. 59.)

la Terre de Bari connaît à peine les pins-parasols, qui forment en Campanie de longues allées ; le chêne était le seul bois que les architectes pussent employer, et il était difficile de faire descendre des troncs pesants depuis les futaies des *Murgie* et de la Basilicate jusqu'au bord de l'Adriatique. On ne peut donc décider si l'architecte de Saint-Nicolas de Bari a construit une nef étroite pour imiter les proportions d'une église normande ou simplement pour employer des poutres de moyenne portée. De même il est difficile d'affirmer que l'usage



Fig. 139. — Façade de l'église de Saint-Nicolas, à Bari, d'après l'ouvrage de Schulz.

des tribunes, au-dessus des bas-côtés, ait été directement importé de Normandie en Pouille. Si l'on excepte l'État romain, la Campanie et la Sicile, les galeries de *triforium* sont adoptées, au xie et au xiie siècle, par la plupart des écoles d'architecture de l'Occident. Les tribunes de Saint-Nicolas de Bari se retrouvent à la cathédrale de Pise aussi bien que dans les abbatiales de Caen et de Jumièges.

Un seul détail semble prouver que l'intérieur de l'église de Bari a été imité d'édifices normands, aussi bien que la façade : la série des colonnes antiques sur lesquelles devaient reposer les murs de la nef est interrompue par un pilier rectangulaire, flanqué de deux fûts monolithes. Cette alternance de deux colonnes avec un pilier est une disposition très rare en Italie : elle peut passer pour un souvenir des édifices normands, où un pilier rond

alterne avec un pilier rectangulaire flanqué de deux colonnes engagées. C'est le cas de l'abbatiale de Jumièges. L'église élevée dans un grand port d'Apulie, au bord de l'Adriatique, reproduit les grandes lignes d'un monument pareil à celui dont les ruines superbes s'élèvent en vue de la Seine.

L'auteur de cette imitation s'est d'ailleurs écarté de ses modèles dans l'emploi des matériaux, dans le style de la décoration et jusque dans les détails du plan. Il a fait grand usage des colonnes antiques. Sur les fûts monolithes empruntés aux ruines romaines de l'Apulie il n'a point placé de chapiteaux « à godrons », mais des chapiteaux de marbre grec, dont le feuillage épineux est de travail byzantin[1]. La nef de Saint-Nicolas est barrée à son extrémité par une sorte de haut portique, formé de trois arcades qui s'appuient, d'une part, sur les parois du vaisseau, de l'autre, sur deux colonnes élevées devant le sanctuaire. Ce portique perpendiculaire aux colonnades de la nef est un iconostase monumental[2]. La croisée du transept n'est pas occupée, comme dans les églises normandes, par une tour-lanterne de plan rectangulaire : des trompes d'angle sont préparées pour soutenir une coupole, qui n'a jamais été élevée. La position même des tours par rapport au mur de la façade n'est pas la même dans les églises normandes et dans l'église apulienne. A Saint-Étienne de Caen, les tours s'élèvent à l'entrée des nefs latérales, sans dépasser l'alignement de la façade : ainsi un narthex se trouve ménagé entre les tours *à l'intérieur* de la nef. A Saint-Nicolas de Caen, les tours font saillie en avant de la façade et laissent place entre elles à un narthex ouvert. L'architecte de Saint-Nicolas de Bari n'a pris ni l'un ni l'autre de ces partis : il a rejeté les deux tours aux angles de la façade et a supprimé le narthex : les trois portails de l'église donnent accès de plain-pied dans les trois nefs.

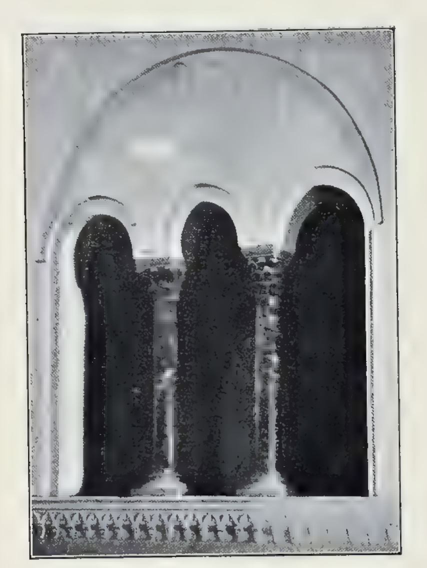


Fig. 140.
Baie du triforium de Saint-Nicolas de Bari.

Si l'on en juge par ces détails, on peut douter qu'un architecte normand soit venu dans la grande ville apulienne, mandé tout exprès pour les travaux de Saint-Nicolas, ou attiré par la renommée des reliques miraculeuses. Quelque pèlerin arrivé à Bari, au moment où les travaux de la basilique allaient être commencés, pouvait donner à l'archevêque Hélie ou à ses acolytes une idée suffisante des grandes églises qui s'élevaient, au temps de Guillaume le Conquérant, dans la province natale de Robert Guiscard. Les artistes locaux au-

1. Des croix de consécration à branches égales sont gravées sur presque tous les fûts de colonnes.
2. Schulz, I, p. 37, fig. 6.

ront travaillé, sur des indications sommaires, en mettant à profit les matériaux antiques dont ils avaient la disposition. Et c'est ainsi, autant qu'on peut le deviner sur le seul témoignage du monument lui-même, que la plus illustre église d'Apulie fut une église normande bâtie par des Apuliens.

VI

L'unique église d'Apulie qui soit une imitation directe des édifices de Normandie s'oppose aux monuments nombreux dont l'Angleterre se couvrit pendant deux siècles, et qui reproduisaient toutes les variétés d'églises normandes, avec les particularités de leur construction et de leur décoration. Cette invasion de l'art d'une province française dans la grande île voisine ne fut qu'un épisode de la colonisation méthodique qui suivit la conquête. Les clercs et les artisans qui suivirent les hommes d'armes au-delà de la Manche imposèrent à des vaincus, qui étaient encore des barbares, leurs coutumes, leurs lois et leur langue, en même temps que leur art. Le dialecte français parlé par le trouvère de la chanson de Roland réduisit à l'état de servage l'idiome populaire des *thanes* et des fermiers; de même l'architecture des grandes églises normandes, transplantée dans le pays des Saxons, y fit oublier les rares basiliques de plan romain[1] et les églises de bois, en forme de châlets, dont on croit reconnaître la silhouette scandinave sur la tapisserie de Bayeux.

Rien de pareil ne s'est passé, après la conquête de l'Italie méridionale et de la Sicile par les Normands. Les premiers compagnons de Rainulf avaient bien, si l'on en croit Guillaume de Pouille, appris leur langue, — la langue d'oil, — aux gens de mauvaise mine qui étaient venus se joindre à leur bande[2] : c'était avant la fondation d'Aversa. Par la suite, la langue parlée par les Normands ne semble pas s'être répandue dans les provinces italiennes du sud[3]. Ce pays singulier est l'un de ceux où les colonies les plus hétérogènes ont le plus longtemps conservé leur dialecte : en Calabre, des villages parlent encore le romaïque et l'albanais, et, dans un district peuplé de Vaudois, le patois romanche. Mais pas un mot français,

1. Cf. G.-C. Scott, *An Essay on the history of English Architecture*, Londres, 1881, in-f°, p. 35-52.

2. Moribus et lingua quoscumque venire videbant
Informant propria, gens efficiatur ut una.
(Guillaume de Pouille, *M. G. H.*, p. 244.)

Il faut se garder d'exagérer la portée de ce curieux passage et d'étendre, comme on l'a fait souvent, à toute l'histoire des Normands d'Italie et de Sicile un renseignement qui concerne uniquement le premier établissement des aventuriers de Neustrie en Campanie.

3. Champollion-Figeac, dans l'édition qu'il a donnée de l'ancienne traduction d'une chronique rédigée, au temps de l'abbé Desiderius, par Amatus, moine du Mont-Cassin, affirme que « les Normands introduisirent en Italie l'idiome vulgaire du Nord de la France et en accréditèrent l'usage par leurs victoires » (Aimé, *l'Ystoire de li Normant;* Paris, 1835, p. xciii). Les faits qu'il allègue à l'appui de cette assertion attestent seulement que le français était en vogue dans toute l'Italie, à la fin du xiii[e] siècle. La traduction même d'Amatus, dont le français est mêlé de pittoresques italianismes, a été faite pour un comte de Mileto, sous le règne d'un prince angevin, qui paraît être Charles II.

apporté par les Normands, n'est resté dans le parler populaire de l'Apulie ou de la Basilicate[1]. Les noms de lieu ont sans doute conservé quelque trace du passage des Normands : un bourg voisin de Brindisi est encore appelé San Vito dei Normanni ; un village, vrai nid d'oiseaux de proie, que les compagnons de Rainulf occupèrent, avant de prendre la ville voisine de Melfi, porta, au XIe et au XIIe siècle, le nom de *Monticulum de Normannis* (Monticchio). Mais, à côté de tant de noms grecs, la topographie de l'Italie méridionale n'offre pas un nom de lieu qui, par sa forme et sa désinence, puisse passer pour « normand ». Dans les actes officiels, les formes du parler vulgaire qui se sont glissées au milieu du latin des notaires sont déjà des italianismes archaïques, et non des gallicismes[2].

Le droit suivant lequel sont rédigés ces actes est encore, à la fin du XIIe siècle, l'ancien droit lombard. Le premier législateur normand en Italie fut le roi Roger. Sur les trente-neuf constitutions qu'il promulgua, la plus importante concernait le droit féodal, et interdisait la cession des fiefs. C'est également au temps de Roger que la succession aux fiefs fut réglée par un droit nouveau, le *Jus Francorum*, opposé au *Jus Longobardorum*[3]. Les seules modifications importantes que les Normands apportèrent aux institutions en vigueur dans l'Italie méridionale concernèrent la propriété féodale : c'est aussi à la langue des coutumes féodales que fut emprunté le seul mot « normand » qui survécut à la dynastie de Hauteville dans la langue officielle des diplômes. Le fief du mont Gargano, qui avait été octroyé à Rainulf d'Aversa, prit le nom d'« honneur », qu'il garda sous les princes de la maison de Hohenstaufen et sous les Angevins[4]. Au XIVe siècle, l'héritier du roi français de Sicile sera, en même temps que prince de Salerne, seigneur suzerain de « l'honneur » de Monte Sant'Angelo.

Les lois féodales et le mot féodal, qui furent, dans les institutions et dans la langue de l'Italie méridionale, tout le legs de la conquête normande, précisent le caractère de cette conquête. Les groupes de Normands réunis au commencement du XIe siècle à Troja, où ils servirent d'abord sous les ordres du Catapan qui avait fondé la ville, et à la fin du même siècle à Squillace, sur la côte calabraise de la mer Ionienne, n'étaient que des colonies militaires ou plutôt des garnisons, qui sans doute se dispersèrent, quand le pays d'alentour fut pacifié. Les aventuriers qui avaient pris part aux exploits de Rainulf ou des fils de Tancrède eurent pour la plupart leur fief et leur château. Les Français que le roi

1. Les habitants des deux villages de Faeto et de Celle, situés dans la Haute-Capitanate, aux confins de l'inaccessible Molise, ont conservé un patois à demi français, non seulement par le vocabulaire, mais par l'accent et le son des mots (Ascoli, *Archivio glottologico*, XII, p. 33-76). Cet îlot de langue française perdu au milieu des montagnes qui dominent la plaine de Foggia, n'est pas un dépôt laissé par le passage du flot normand. C'est au XIVe siècle que les villages de Faeto et de Celle ont été peuplés par les descendants des colons provençaux et français, que Charles II d'Anjou avait établis dans l'enceinte de Lucera. Cette colonisation « angevine » sera brièvement étudiée dans le volume qui suivra celui que je présente.

2. Voir les textes publiés par M. Nitto di Vito dans le premier volume de *Codice diplomatico barese*.

3. Giannone, *Histoire civile du Royaume de Sicile*, II, p. 240.

4. « Comes de *honore* Comitatus Montis Sancti Angeli », lit-on dans un acte du roi Guillaume de Sicile, daté du mois de février 1177, et par lequel le roi constitue le fief du Gargano en dot pour sa future femme, Jeanne, fille de Henri II, roi d'Angleterre cité par Roger de Hoveden ; *Rer. Britann. scriptores*, n° 51, II, p. 96 .

Roger attira à son service étaient encore des chevaliers. Ceux d'entre eux qui ne vécurent pas à la cour de Palerme durent se faire octroyer des terres. Neustriens et « Français », disséminés au milieu des Italiens, des Lombards et des Grecs, formèrent une féodalité militaire, qui ne se trouvait pas appuyée, comme la féodalité franque du royaume de Jérusalem, par une population de bourgeois et de marchands, attirée à la suite des chevaliers.

Les hommes d'épée venus de Normandie ne furent rejoints en Italie et en Sicile que par des hommes d'église. Il y avait des sièges à prendre dans les évêchés grecs que les Normands, alliés du pape, enlevaient à l'autorité du patriarche de Constantinople. Dans les abbayes fondées par les vainqueurs ou soumises à leur patronage, un moine normand pouvait s'élever aux dignités, comme un chevalier de fortune était devenu comte ou duc. Des noms d'archevêques normands et français figurent, au XIᵉ et au XIIᵉ siècle, dans les listes de l'*Italia sacra :* à Capoue, Hervé (1073-1087) et Geoffroy le Roux (1138), qui avait été évêque de Dol; à Reggio, Rauger (1090), moine de Saint-Benoît de Tours; à Cosenza, Arnulf (1092); Brindisi, comme Palerme, a, dans le cours du XIIᵉ siècle, quatre archevêques venus de France. Des Normands furent mis à la tête de quelques monastères. Robert Guiscard « donna », vers 1065, à Robert de Grentemesnil, abbé de Saint-Evroul en Ouche, qui était venu en Italie avec onze de ses moines, les trois abbayes fondées ou dotées par lui à Venosa, à Santa Eufemia et à Mileto[1]; d'autres moines de Saint-Evroul furent, par la suite, abbé de ces trois monastères.

Pourtant les abbayes anciennes, comme la Cava et le Mont-Cassin, qui avaient dû leur richesse aux empereurs germaniques et aux princes lombards, n'eurent pas un seul abbé normand. Des villes puissantes, comme Salerne et Bari, continuèrent, au XIIᵉ siècle, à prendre leurs archevêques dans les monastères peuplés d'Italiens ou dans le patriciat local. La conquête normande n'imposa pas à l'Italie du Sud, à côté de la féodalité militaire, une aristocratie ecclésiastique et une population monastique. Aussi l'épopée guerrière qui établit des chevaliers normands dans la plupart des châteaux et attira dans les palais épiscopaux quelques prélats étrangers ne pouvait-elle avoir, pour la civilisation de l'Italie méridionale, des résultats comparables à ceux qu'avait eus la colonisation byzantine, qui avait implanté dans les *thèmes* reconquis par le *basileus* le culte et la langue de Byzance.

C'est en Sicile, et non dans les anciennes provinces lombardes et byzantines de l'Italie méridionale, qu'une civilisation originale se développa, au cours du XIIᵉ siècle, sous l'action directe d'une royauté sortie de la féodalité normande[2]. Le spectacle de la cour de Palerme, au temps de Roger et des deux Guillaume, apprendra ce que les descendants des *outlaws* venus avec Robert de Toéni et Rainulf, ou les émigrants attirés par la fortune des hobereaux de Hauteville étaient devenus en pays grec et musulman. Le premier roi normand

1. ORDERIC VITAL, éd. Le Prévost (1840), II, p. 89-91.

2. Le tableau bariolé de la cour du grand comte Roger à Mileto, que présente François Lenormant (*la Grande-Grèce*, III, p. 310-314) est, comme l'a laissé entendre l'ingénieux érudit, une œuvre d'« imagination ». Les couleurs de ce tableau sont empruntées aux descriptions authentiques de la cour de Palerme, dont la cour de Mileto est censée avoir donné une première ébauche.

de Sicile avait bien songé à imiter le roi de France, en se créant une cour de grands officiers ; plus tard, sous le règne de Guillaume le Bon, la connaissance de la langue française était nécessaire, selon le témoignage du chroniqueur Ugo Falcando, pour exercer les hautes charges de la cour de Sicile[1] ; sous le même roi, la poésie provençale fut peut-être connue et imitée à Palerme[2]. Mais dans l'appareil et dans les mœurs de la cour, rien, en vérité, n'était français. Sans rappeler les récits de ces voyageurs arabes du XIIe siècle, qui, en venant d'Espagne, croyaient, une fois dans la capitale normande de la Sicile, se retrouver à Grenade ou à Cordoue, il suffit, pour comprendre la vie des souverains de Palerme, d'avoir vu les vêtements qu'ils revêtaient aux jours de fête. L'histoire de la Sicile sous les Normands tient dans cette vitrine de la « Schatz-Kammer » du Palais impérial de Vienne, où se trouvent rassemblés une aube, un manteau, des gants, des sandales et des chausses qui furent tissés et brodés dans le *tiraz* du palais royal de Palerme pour Roger et pour Guillaume II, et qui ont passé, avec la succession du royaume de Sicile, à la maison de Hohenstaufen et au Trésor du Saint-Empire. Le manteau de Roger est celui d'un émir, tout en soie rouge, avec deux énormes tigres adossés, terrassant deux chameaux : l'inscription en caractères neskhi, toute fleurie d'épithètes, ne contient pas un mot capable de choquer le musulman le plus rigide (*fig.* 141). L'aube du roi Guillaume, datée de 1181, est bordée de deux inscriptions : dans l'inscription arabe, comme dans l'inscription latine, des mots chrétiens ont été introduits, et les femmes musulmanes ont brodé, en caractères neskhi, une invocation à Notre-Seigneur Aïsha le Messie[3].

Les chevaliers français ou allemands, établis au pays d'outre-mer, parmi les musulmans de Syrie et de Palestine, portèrent de même, à l'occasion, la tunique de soie et la *koufieh* des ennemis avec lesquels ils faisaient assaut de bravoure ou de courtoisie ; dans les cérémonies, le roi Foulques de Jérusalem se costumait, comme le roi Roger, en *basileus* de Constantinople[4] ; les croisés, devenus en Orient propriétaires féodaux, pratiquaient à l'égard des infidèles et des juifs cette large tolérance d'un Guillaume Ier et d'un Guillaume II de Sicile, à laquelle les écrivains arabes du XIIe siècle ont rendu hommage. Roger ne faisait que continuer à Palerme la vie que son cousin Bohémond avait menée à Antioche. En prenant la cou-

1. Henri, comte de Montescaglioso, frère de la reine-mère et Espagnol de naissance, se refusa à briguer la charge de grand-chancelier, parce qu'il ignorait la langue française, nécessaire à la cour de Sicile. (Hugo Falcandus, Muratori, *R. I. S.*, t. VII, col. 322). Cf. Amari, *Storia dei Musulmani di Sicilia*, III, p. 215-216.

2. Un des plus anciens commentateurs de Dante, Jacopo della Lana, écrit, en parlant de la cour de Guillaume le Bon : « Quivi erano li buoni dicitori in rima d'ogni condizione » (A. Bartoli, *I due primi secoli della Letteratura italiana ; Storia lett. d'Italia*, sous la direction de P. Villari, II, p. 39). Le passage de la préface des *Lettres familières* de Pétrarque, dans lequel Champollion-Figeac a cru lire que « les Normands portèrent en Italie, avec leur langue, la poésie française et l'usage de la rime », ne mentionne aucunement les Normands, et se réfère, de la manière la plus évidente, au *volgare* italien de la Sicile.

3. Cf. Bock, *Kleinodien des Heiligen Römischen Reichs ;* Vienne, 1864, in-f° ; — *En Sicile* (public. de la *Revue générale des Sciences*, Paris, 1901) ; fig. 45-48.

4. Voir les représentations du roi occupé aux œuvres de miséricorde, sur les plats d'ivoire du psautier qui a appartenu à la princesse Mélissende (Cahier et Martin, *Nouveaux Mélanges d'Archéologie*, II, pl. II ; Westwood, *A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum* (p. 73-73), et le portrait d'Amauri, roi de Jérusalem, sur son sceau (Paoli, *Codice diplomatico del Sacro Ordine Gerosolimitano*, I, pl. III, n° 26).

ronne de Sicile, il avait fondé au milieu de la Méditerranée un royaume latin d'Orient, plus stable et plus prospère que le royaume de Jérusalem.

Comme les mœurs et les coutumes de la cour de Palerme, les palais et les églises élevés en Sicile au temps de la dynastie normande ont plus d'un caractère qui se retrouverait au XIIe siècle dans les principautés franques de Syrie. Le pèlerin Vilbrand d'Oldenbourg[1] a décrit, dans le palais du sire de Beyrouth, des salles pavées de mosaïques et rafraîchies par des fontaines, comme le *patio* couvert de la Zisa; les mosaïques byzantines dont le roi Amauri a fait décorer le transept de la basilique de Bethléem sont analogues à celles qui revêtent la grande église de Monreale, fondée par Guillaume le Bon.



FIG. 141. — MANTEAU DU ROI ROGER DE SICILE, TISSÉ ET BRODÉ EN L'AN 1131 DANS LE « TIRAZ » DU PALAIS ROYAL DE PALERME (CHAMBRE DU TRÉSOR DU PALAIS IMPÉRIAL DE VIENNE), D'APRÈS BOCK.

Pourtant il existe, entre l'art de l'Orient latin et l'art sicilien au temps de la dynastie normande, une différence qui est faite pour surprendre. Dans les colonies franques de Syrie, à côté des palais sarrasins où les seigneurs chrétiens menaient la vie à l'orientale, les architectes, moines ou laïcs, élevaient des églises solides et trapues, couvertes de berceaux ou de voûtes d'arêtes, dans le style roman de la Bourgogne. En plein désert, des « ingénieurs », venus de France ou d'Allemagne, bâtissaient pour les ordres militaires des forteresses identiques à celles qui couronnaient les coteaux de la Seine et les rochers du Rhin. Au contraire, dans les monuments siciliens antérieurs à Frédéric II, les éléments d'origine française sont rares et insignifiants. Tours massives des façades de Monreale et de Cefalù, voûtes d'ogives ajoutées sur le chœur de la cathédrale de Cefalù, chapiteaux accouplés du cloître de Monreale, dont quelques-uns rappellent, par le choix des motifs et la puissance du relief, la riche décoration des cloîtres du midi de la France, ces détails d'architecture et de sculpture françaises sont peu de chose, comparés à l'église

1. Cité par REY, *les Colonies franques en Syrie aux XIIe et XIIIe siècles*, p. 6 et 8.

romane que les Templiers de Jérusalem bâtirent contre la mosquée d'Omar, à la façade bourguignonne élevée devant l'église constantinienne du Saint-Sépulcre, à l'église qui est devenue la mosquée du bazar de Beyrouth. Encore les rares détails d'origine normande ou française qu'on peut noter dans les églises de Sicile sont-ils tous postérieurs à 1175, et contemporains des derniers rois de la maison de Hauteville, ou même des deux premiers rois de la maison de Hohenstaufen.

La dynastie normande de Palerme eut sans doute un art officiel et royal, dont les modèles ont été élaborés dans la capitale et n'ont été reproduits qu'à peu de distance de la *Conca d'Oro*, à Monreale et à Cefalù. A côté des palais tout arabes, dont les frises de marbre et de faïence étaient ornées de caractères coufiques, de même que les orfrois des vêtements royaux étaient brodés de caractères neskhi, les églises « palatines » furent des monuments d'une forme et d'une décoration nouvelles, et qui différaient de tout ce qui avait été vu jusqu'alors, soit en Orient, soit en Occident. Au bout des basiliques à colonnes antiques, dont la nef était couverte de stalactites peintes dans le style des miniatures persanes, s'élevèrent des sanctuaires voûtés et surmontés de coupoles, qui avaient la forme d'une église grecque. Les parois latérales de la basilique de Monreale ont été comme partagées entre les mosaïstes arabes et grecs : les lambris de marbre sont couverts d'entrelacs et de fleurons d'émail, comme les murs d'un palais du Caire ; au-dessus de ces arabesques, les scènes de la Bible et de l'Évangile sont représentées suivant les formules byzantines. L'art sicilien du XIIe siècle fut une combinaison harmonieuse et unique d'éléments hétérogènes[1]. Sans la dynastie normande, la Sicile n'aurait pas, sans doute, réalisé cette combinaison. Si l'on veut marquer dans l'histoire la part que des souverains tels que le roi Roger ou le roi Guillaume ont prise au développement d'un art qui était comme l'image de leur cour et de leur vie, transposée en pierre et en émaux, on pourra parler d'un art « normand » de Sicile. Mais il ne faudra pas être dupe d'un mot. Le merveilleux édifice que la civilisation cosmopolite de la cour de Palerme, servie par la science d'une foule d'ouvriers de toute race, a pu réaliser, en construisant et en décorant une église comme celle de Monreale, est fait de matériaux artistiques empruntés à la tradition latine d'Italie, à l'Orient byzantin et à l'Orient musulman : la force normande n'a donné que le ciment.

Dans l'Italie méridionale, où la dynastie de Palerme n'eut pas de capitale, la féodalité militaire et ecclésiastique qu'avait implantée la conquête normande ne concourut que par ses largesses à l'expansion de l'art local. Pendant plus de deux siècles, un art monumental grandit et fleurit, hors des châteaux occupés par les étrangers, dans les villes les plus actives de la Campanie et de l'Apulie. Cet art ne fut ni monastique ni monarchique : il fut provincial et municipal.

1. Cf. Diehl, *l'Art byzantin dans l'Italie méridionale*, p. 216-220.

CHAPITRE II

LES BASILIQUES DU XIe ET DU XIIe SIÈCLE DANS LES VILLES DE LA CAMPANIE ET DE L'APULIE

La vie municipale dans les villes de Campanie et d'Apulie. — Origines des libertés. La conquête normande. Luttes des villes d'Apulie contre le roi de Sicile; ruine des franchises municipales au milieu du XIIe siècle. — L'activité commerciale. — Salerne et Amalfi; décadence des grands ports campaniens. — Prospérité croissante des villes apuliennes; fondation de villes nouvelles; concentration de la population dans les villes. — Le développement urbain et les constructions religieuses. — Question posée : Quelle est celle des deux grandes régions de vie municipale qui a été, au XIe et au XIIe siècle, la plus féconde et la plus créatrice dans le domaine de l'art : la Campanie ou l'Apulie ?

I. *L'architecture campanienne.* — Persistance de la basilique latine; les porches; les arcatures. — Cathédrales de Sessa et de Caserta Vecchia. — La survivance d'une architecture archaïque expliquée par l'emploi des matériaux antiques.

II. *L'architecture apulienne.* — La cathédrale de Troja. Sa couleur; diverses époques de la construction; parties anciennes : les nefs et la partie inférieure de la façade. — La cathédrale de Troja et les églises de Pise. Elévation primitive de la cathédrale de Troja restituée d'après la petite église de San Basilio, à Troja. — L'influence pisane qui s'est exercée à Troja, par une voie inconnue, ne s'est pas répandue dans le reste de l'Apulie. — Autres exemples de basiliques sans tribunes : cathédrales de la Terre d'Otrante et églises secondaires de la Terre de Bari.

III. Les basiliques à tribunes en Apulie. — Le modèle normand donné par Saint-Nicolas de Bari; modifications successives apportées à ce modèle. — La cathédrale de Barletta; travées antérieures de la nef et façade; copie de Saint-Nicolas, moins les tours. — La cathédrale de Trani; ses origines. Histoire de saint Nicolas le Pèlerin; son culte et son église. Les deux cathédrales superposées. L'église supérieure : les nefs, la façade. Remaniements postérieurs. Les arcades faisant office de contreforts. — La nouvelle cathédrale de Bari. Imitation des contreforts de Trani; innovations de l'architecte : la galerie à claire-voie du premier étage; le mur de chevet; les tours et la *loggia* de l'abside. Dates exactes. — Additions à la construction primitive de Saint-Nicolas; contreforts à arcades et tours absidales. — Les grandes basiliques apuliennes; conditions sociales et géologiques de leur développement. Détails qui sont restés à l'état embryonnaire. Altérations que ces édifices ont subies : les chapelles établies entre les contreforts au XIVe siècle; les baies aveuglées, du XVIe au XIXe siècle. Comment ces églises ont souffert de l'audace téméraire de leurs premiers architectes.

La vie municipale se développa vers la fin du XIe siècle dans les deux régions prospères et riches de l'Italie méridionale, la Campanie et l'Apulie, aussi rapidement et aussi largement que dans la plaine lombarde. Les villes du littoral campanien avaient été préparées à l'autonomie par le gouvernement de princes choisis dans leur propre aristocratie : une partie du pouvoir avait passé peu à peu du premier des patriciens à un groupe de notables. Les habitants de Gaète, de Naples, de Salerne et d'Amalfi possédaient, au commencement du XIe siècle, leurs « coutumes », leurs « jurés » et leurs « élus ».

De leur côté, les villes apuliennes, disputées sans trêve entre les Grecs et les Lombards, échappèrent à l'autorité de l'empereur d'Orient et du prince de Bénévent, et constituèrent une véritable autonomie. Après la conquête de l'Apulie par les Grecs, l'administration byzantine se superposa aux ébauches d'administration locale sans les détruire : à côté du gou-

verneur, *topotèrités* ou *archon*, les villes et les Κάστρα eurent un petit corps municipal, composé de l'aristocratie des *boni homines*, que les Apuliens de langue grecque appelèrent Καλοὶ ἄνθρωποι, et qui étaient les hommes de confiance de la commune[1].

C'est le soulèvement de ces villes d'Apulie, déjà conscientes de leur volonté et de leur force, qui donna aux Normands l'occasion de s'engager à fond dans une lutte contre les Grecs de l'Italie méridionale.

L'insurrection apulienne n'enleva l'Apulie à la domination byzantine que pour lui donner de nouveaux maîtres. Argyros, le propre fils de Mélis, le patricien de Bari qui avait appelé au secours des insurgés les chevaliers venus au pèlerinage du mont Gargano, ne songea, une fois les Grecs vaincus et dispersés, qu'à se défaire des Normands : suivant lui-même la politique de bascule grâce à laquelle les villes apuliennes, prises entre les Grecs et les Lombards, avaient pu vivre dans les temps obscurs, l'ennemi des Grecs fit appel à Constantin Monomaque. Ainsi Bari, la ville d'Apulie qui avait la première fait appel aux Normands, fut la dernière à reconnaître la puissance de ses alliés victorieux. Robert Guiscard n'obtint la soumission de Bari qu'en 1071, après un siège en règle. Il dut prendre de même Salerne et Amalfi. Naples résista aux Normands plus de cinquante ans après les duchés voisins.

Tout d'abord les vainqueurs respectèrent les libertés municipales dans les villes conquises ; ils allèrent jusqu'à en sanctionner de nouvelles. La « commune » de Bénévent fut jurée en 1118 ; neuf ans plus tard, le comte Roger conféra à la ville les privilèges de Salerne et d'Amalfi. En Pouille, le titre de Catapan fut conservé par les Normands et transféré au premier magistrat de Bari. Au commencement du XIIe siècle, Bari formait, au sein du duché d'Apulie, une sorte de ville libre : après avoir reconnu officiellement la suzeraineté du duc Robert et du comte Bohémond, elle eut son prince à elle, comme Naples avait son duc ; ce prince fut un patricien de la ville, Grimoaldo Alféranite.

Lorsque toutes les possessions normandes de l'Italie méridionale, comprenant l'ancien duché de Bénévent, l'Apulie avec la Basilicate, la Campanie et la Calabre, furent réunies avec la Sicile en un royaume unique, la volonté implacable de Roger, qui venait de poser sur sa tête la couronne de Sicile, se heurta à deux forces que ses prédécesseurs avaient laissé grandir, la féodalité et les municipalités. Les villes, unies aux barons, déclarèrent la guerre au roi. Après une campagne vigoureuse, menée successivement en Campanie et en Apulie, Roger triompha de ses adversaires. Il supprima les libertés que les villes avaient tournées contre lui. L'esprit de rébellion ne fut pas étouffé. Sous le successeur de Roger, Guillaume le Mauvais, les « Universités » de l'Italie méridionale reprirent les hostilités. Cette fois la répression fut effroyable : Bari, tête de la révolte, paya pour ses alliées. Les habitants furent expulsés de leur ville, et tout, murailles, maisons, églises, excepté la

1. HEINEMANN, *Zur Entstehung der Stadtverfassung in Italien*, Leipzig, 1896, p. 16, 21, 32-34, 53 ; — F. CARABELLESE, *Rassegna pugliese*, avril et mai 1896 ; — *Cod. diplom. barese*, III (*le Carte de Terlizzi*), p. XI et suiv. ; — *Il sorgere del Comune marittimo Pugliese nel medio evo*, Bari, 1900.

basilique de Saint-Nicolas, fut incendié ou démoli. Mais, moins de vingt ans après, la fière cité commençait à renaître de ses cendres.

Les franchises municipales furent brisées dans cette lutte opiniâtre, dont le roi de Palerme était sorti vainqueur. Cependant, dépouillées de leurs privilèges politiques, les villes maritimes gardèrent leurs privilèges commerciaux, leur code et leurs consuls de mer. L'activité qui avait animé les ports de la Campanie et de l'Apulie, à la faveur d'une liberté presque complète, survécut à cette liberté.



FIG. 142. — PORCHE DE LA CATHÉDRALE DE SANT'AGATA DEI GOTI.

Naples seule semble avoir perdu toute importance dans les dernières années du Duché; le jour où elle tomba au pouvoir du roi Roger, elle rentra dans l'ombre pour près d'un siècle. Mais les ports voisins de Naples, Salerne et Amalfi, avaient atteint au XI[e] siècle leur plus haute prospérité, grâce au commerce maritime qu'ils entretenaient avec les pays grecs et musulmans. La ville d'Amalfi était alors animée par ce va-et-vient d'Orientaux bariolés qu'un vers de Guillaume de Pouille peint en quelques touches[1]; Salerne était devenue le siège de l'école de médecine qui devait révéler à l'Occident une partie de la science musulmane.

1. Huc et Alexandri diversa feruntur ab urbe
Regis et Antiochi; hæc freta plurima transit.
His Arabes, Libi, Siculi noscuntur et Afri.
(Liv. III, v. 477; *M. G. H.*, IX, p. 275.)

Il est vrai que, dès le commencement du XIIe siècle, la prospérité d'Amalfi alla en décroissant. La ville qui, depuis le IXe siècle, se trouvait être, pour le commerce de l'Orient, la rivale de Venise, reçut un coup mortel, le jour où Alexis Comnène donna aux Vénitiens des privilèges exceptionnels et condamna les bazars que les Amalfitains tenaient dans Byzance à payer un tribut à Saint-Marc.

Tandis que le grand commerce de la Campanie commençait à décliner, celui de l'Apulie ne cessait de prospérer. C'est la domination byzantine qui avait été, pour la région apulienne, l'élément essentiel de vie et de prospérité. Après la reconstitution du Thème de Longobardie en une vaste province qui s'étendait depuis le cap Leuca jusqu'au mont Gargano, l'ancien équilibre des provinces byzantines de l'Italie du sud se trouvait renversé : la capitale des possessions du *basileus* ne fut plus Rossano, mais Bari. Un transit continuel s'établit entre la ville où résidait le Catapan et la ville impériale; la voie de l'Orient fut ouverte aux vaisseaux apuliens[1].

Sur les deux rivages opposés de l'Adriatique, des ports grandirent et prospérèrent, qui étaient des villes libres : sur la côte illyrienne, les vieilles cités dalmates, qui conservaient les traditions et la langue latine des municipes romains dont elles avaient pris la place; sur la côte apulienne, les villes gréco-lombardes, qui avaient retrouvé leurs libertés dans le désordre des guerres et des invasions. Bari, comme Raguse, Barletta, comme Zara, prennent rang de puissance à côté de la grande cité maritime qui était la reine de l'Adriatique. A la fin du XIe siècle, Trani avait déjà rédigé le code maritime de ses consuls; en 1122, au temps où elle était une principauté libre, la ville de Bari concluait un traité de commerce avec la ville de Venise[2]. Dans la Pouille, où la terre à blé s'étendait sur de bien plus vastes espaces qu'au long du littoral dalmate, le développement du commerce allait de pair avec un développement nouveau de l'agriculture. Les vaisseaux des mariniers apuliens emportaient au loin le grain et l'huile; ils rapportaient les épices et les marchandises précieuses de l'Orient. Cette prospérité alla jusqu'à attirer, pendant le XIIe siècle, de vraies colonies de marchands des rivages du golfe de Salerne, qui vinrent s'établir dans les ports apuliens de l'Adriatique, et particulièrement à Barletta[3].

La vie dont s'animent à la fois le sol qui produit et le littoral qui exporte donne naissance, d'un bout à l'autre de la Terre de Bari, à des villes nouvelles. Les petites « marines » échelonnées entre Trani et Bari deviennent chacune un port florissant, Giovinazzo, Molfetta, Bisceglie; dans l'intérieur une seconde rangée de *casali* rustiques, rapidement agrandis en villes, s'alignent parallèlement à la file des ports : à côté de Ruvo et de Canosa, villes antiques relevées de leur abandon, Andria, Terlizzi, Corato, Bitonto, entrent dans l'histoire[4]. L'essor est si soudain que le poète officiel de la conquête normande, qui a vu

1. Heyd, *Histoire du Commerce du Levant au moyen âge*, trad. Furcy-Reynaud, I, p. 96.
2. Carabellese, *Saggio di Storia del Commercio della Puglia*, Trani, 1900, p. 12-16.
3. Loffredo, *Storia di Barletta*, I, p. 179. Cf. Camera, *Storia di Amalfi*, 2e éd., II, p. 341.
4. F. Carabellese, *Cod. diplom. barese.*, III, p. VII.

tel village de la côte devenir un port fréquenté, attribue à l'un des princes dont il écrit l'histoire, à Pierre, frère du comte Drogon et comte de Trani, la création de quatre villes, entre autres de Barletta, qui était déjà citée, sous le nom de Bardulis, dans les itinéraires de l'Empire romain[1]. Alors, comme aujourd'hui, il n'y avait point en Pouille de fermes isolées, ni de hameaux sans défense. Toute la population, cultivateurs ou mariniers, se rassemblait en groupes compacts. Quand la région, qui avait été si souvent dévastée, fut animée par une foule laborieuse, les champs ne se trouvèrent peuplés que le



FIG. 143. — PORCHE DE L'ANCIENNE CATHÉDRALE DE CARINOLA.

jour; le soir venu, les travailleurs se retiraient dans les villes qui dressaient leurs clochers à deux ou trois milles l'un de l'autre, au-dessus des blés et des oliviers. La force entière de la région se trouva concentrée dans des villes jeunes ou rajeunies[2].

L'orgueil municipal et la prospérité commerciale qui furent, en Campanie et en Apulie, l'héritage des libertés perdues, avaient éveillé, dès le XIe siècle, et entretinrent pendant le siècle suivant l'ambition des grandes constructions et des décorations opulentes.

Dans la région campanienne, la plupart des villes épiscopales ont rebâti alors leurs cathédrales. Tel fut le cas pour les cathédrales de Salerne et de Capoue, dont la recons-

1. Edidit hic Andrum (*Andria*), fabricavit et inde Coretum (*Corato*);
Busilias (*Bisceglie*), Barulum (*Barletta*) maris aedificavit in oris.

2. Cf. E. GOTHEIN, *Die Culturentwickelung Süd-Italiens*, p. 5 et 6.

truction fut entreprise avec l'aide de Robert Guiscard et de l'archevêque normand Hervé.

Dans la Terre de Bari, le rapide développement urbain du XIe siècle devait appeler des constructions religieuses. Les villes nouvelles avaient besoin d'églises. L'argent pour bâtir ne manquait ni aux monastères bénédictins, ni aux archevêques et aux évêques. Des oratoires et des églises furent élevés même en pleine campagne, et à leur tour devinrent des centres de population. Dans les documents tirés des archives de la cathédrale de Bari, et récemment publiés, il n'est question, du commencement du Xe siècle au commencement du XIIe, que de fondations d'églises. Parmi les édifices qui furent élevés alors, le monument central fut la cathédrale de Bari, élevée en l'honneur de la Mère de Dieu par l'archevêque Bizantius, vers 1034[1].

Les églises les plus anciennes qui soient encore debout dans les villes de Campanie et d'Apulie ne sont pas antérieures aux dernières années du XIe siècle; une série remarquable s'échelonne du commencement à la fin du XIIe siècle. En parcourant ces monuments de l'activité municipale, il sera intéressant de rechercher quelle est la région, Campanie ou Apulie, qui a produit, pendant cette période d'énergie et de richesse, les types d'édifices les plus nouveaux et les plus vivaces, les combinaisons décoratives les plus originales, et si l'Apulie, alors en pleine sève de rajeunissement, a été plus féconde et plus créatrice dans le domaine de l'art que la Campanie, déjà entraînée vers le déclin.

I

En Campanie, aucun des édifices qui furent élevés au XIe et au XIIe siècle, sur de vastes plans et avec les plus riches matériaux antiques, ne marque l'origine d'un nouveau style d'architecture. Le type reproduit partout, dans les cathédrales aussi bien que dans les églises monastiques, est celui de la basilique latine sans tribunes, avec trois absides et d'ordinaire une crypte. L'église est souvent précédée d'un atrium rectangulaire ou d'un simple narthex à trois baies. L'atrium de la cathédrale de Salerne et celui de la cathédrale de Capoue sont identiques à l'atrium de la grande basilique du Mont-Cassin; le narthex de la cathédrale de Sant'Agata dei Goti (*fig.* 142) et celui de la cathédrale de Carinola (*fig.* 143)[2], bâtie vers 1103 par l'évêque Bernard, ont le même plan que le narthex de l'église bénédictine de Santa Maria la Libera, voisine d'Aquino, et leurs arcades reposent sur des colonnes antiques, comme au narthex de Sant'Angelo in Formis. Le nu des murailles est orné le plus souvent d'arcatures qui courent au-dessus du toit, et parfois de pilastres ou de demi-colonnettes adossées, qui jouent le même rôle décoratif que les « bandes lombardes » dans

1. F. Carabellese, *Storia dell'Arte nella Terra di Bari*, Trani, 1900, p. 15-18.

2. Les arcades du narthex de cette église ont été rebâties au XVe siècle, comme le prouvent le tracé et le profil des arcs ainsi que la disposition des petites consoles.

les édifices de l'Italie du Nord. Un exemple élégant de cette décoration architecturale est donné par le chevet presque intact de la cathédrale de Calvi (*fig.* 144).

Parmi les grandes églises bâties en Campanie sous la domination normande, les mieux conservées, à l'extérieur comme à l'intérieur, sont la cathédrale de Sessa Aurunca, commencée en 1103 et consacrée en 1113, et la cathédrale de Caserta-Vecchia (*fig.* 145), achevée en 1153[1]. La seconde de ces églises est une copie de la première, et il est probable que



Fig. 144. Chevet de la cathédrale de Calvi, près Capoue.

les mêmes ouvriers ont travaillé à l'une et à l'autre. Dans les deux cathédrales de Sessa et de Caserta, la façade est percée en son milieu d'une fenêtre monumentale, flanquée de colonnettes qui reposent sur des lions; les fenêtres percées au-dessus des portails latéraux de la façade et celles des parois latérales de l'édifice sont encadrées de plaques de marbre blanc, provenant d'édifices antiques. A l'intérieur, ces deux cathédrales sont des basiliques romaines, dont les trois nefs sont séparées par des fûts de marbre précieux, surmontés, pour la plupart, de chapiteaux corinthiens.

Dans la cathédrale de Salerne, les mosaïques dont l'archevêque Alfanus avait fait décorer

1. Schulz, II, p. 184. Le porche de la cathédrale de Sessa a été élevé ou rebâti au XIII[e] siècle (voir plus loin) et encore remanié au XVIII[e].

l'abside et le tympan inférieur du portail pouvaient rappeler Byzance aux marchands et aux pèlerins de passage ; mais l'architecture, avec ses portiques de colonnes précieuses, n'offrait pas aux regards un détail oriental. A la cathédrale d'Amalfi, rien ne subsiste de l'édifice antérieur à la reconstruction de 1204 ; la cathédrale de Ravello et les ruines des églises voisines ne montrent que colonnes antiques et chapiteaux classiques[1].

Jusqu'à la fin de la dynastie normande, la Campanie reste, avec la province romaine, le pays le plus obstinément fidèle à la sévérité des basiliques primitives. Cette singulière survivance de la vieille architecture chrétienne, dans une province très riche et largement ouverte par le commerce aux influences orientales, est due probablement à une cause locale et matérielle. L'architecture campanienne du XIIe siècle est plus archaïque encore par les matériaux qu'elle emploie que par le style qu'elle conserve. Ce ne sont pas seulement des colonnes ou des chapiteaux qui étaient pris aux anciens temples de la Campanie pour bâtir ou rebâtir des églises : des plaques de marbre et des blocs de pierre étaient tirés des arcs de triomphe et des amphithéâtres. C'est ainsi que la cathédrale de Sessa fut bâtie de fond en comble avec les ruines de Suessula[2]. La commodité de ces emprunts, faits à l'énorme capital de travail que les architectes romains avaient laissé après eux et que les premiers architectes chrétiens de la vieille Capoue avaient commencé d'exploiter, rendait les architectes campaniens du XIIe siècle aussi paresseux que leurs devanciers aux innovations. L'habitude d'aligner des colonnes toutes polies, entre des murailles bâties avec des pierres toutes taillées, perpétuait de génération en génération le plan basilical. En employant exclusivement des matériaux antiques, les architectes des cathédrales de Salerne, de Sessa et de Caserta, comme les constructeurs des églises bénédictines, subissaient une sorte d'attraction vers le passé.

II

Tandis que l'architecture campanienne restait engagée dans les formes romaines, des édifices d'un élan plus hardi et d'une vivante originalité apparaissaient en Pouille dès les premières années du XIIe siècle.

Trois églises de cette époque, achevées presque en même temps, sont restées debout jusqu'à nos jours : c'est, avec Saint-Nicolas de Bari, la cathédrale de Troja et la cathédrale de Canosa. Chacune de ces églises représente un type d'édifice différent.

La ville forte de Troja, que le Catapan Bojoannis bâtit vers 1020, aussitôt après la dé-

1. C'est seulement à la fin du XIIe siècle, peut-être même au temps de Frédéric II, qu'une architecture nouvelle, d'un exotisme pittoresque, viendra égayer de ses coupoles polychromes les villes du golfe de Salerne et, de là, se répandra dans la plaine campanienne. Voir plus loin, livre V, chap. II.

2. Des morceaux de statues ont été employés comme matériaux, en même temps que des blocs tout équarris.

faite de Mélis et des insurgés d'Apulie, pour défendre du côté du nord l'Apulie byzantine, reçut en 1024, après avoir repoussé un premier assaut de l'empereur Henri II, une charte de privilèges qui lui reconnaissait l'autonomie des villes apuliennes. Avant 1030, un évêché était établi dans la ville. La cathédrale, vouée à la Vierge, comme celle de Bari,

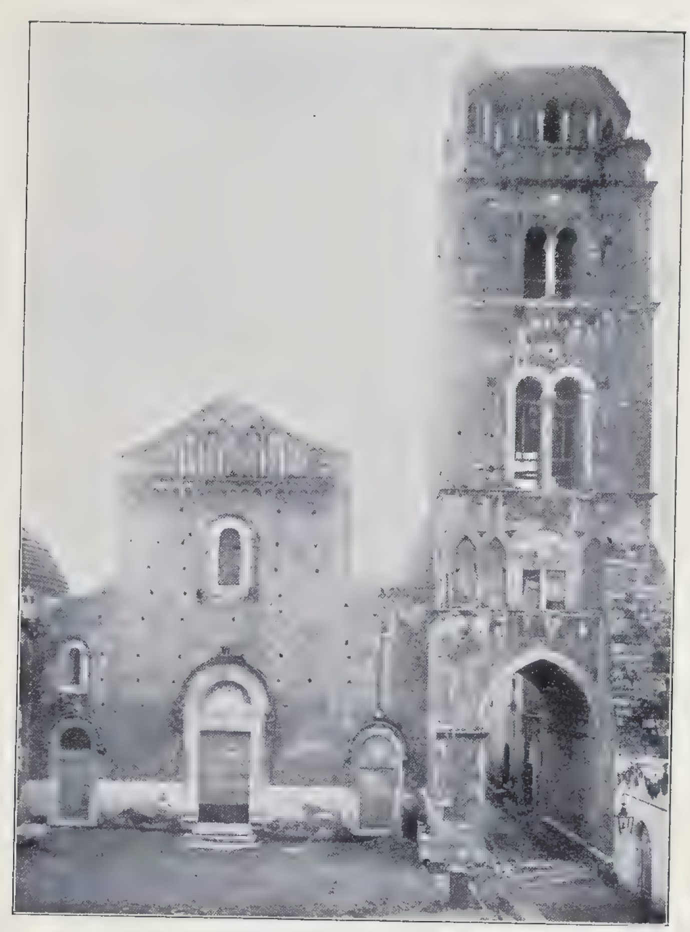


Fig. 145. — Façade de la cathédrale de Caserta Vecchia.

fut commencée en 1093 par l'évêque Gerardus; les portes de bronze, qui sont encore en place au portail et à une entrée latérale, portent les dates de 1119 et de 1127[1].

Troja n'a plus ni ses remparts, ni son évêque; sur la colline abrupte, qui regarde l'acropole de Lucera, isolée comme elle dans la plaine à qui le Catapan a laissé son nom, la ville forte, la ville épiscopale n'est aujourd'hui qu'un bourg sordide. Mais au milieu des

1. Schulz, I, p. 182-183.

maisons noirâtres, sur une place lumineuse où débouchent les ruelles, la cathédrale est debout, apparition fantastique et presque terrible. La couleur même de l'édifice est d'une étrangeté unique. La façade est teintée de tous les tons sourds des marbres antiques, tirés des ruines de la ville d'Æçae, sur l'emplacement de laquelle fut fondée la nouvelle Troie d'Italie, ou apportés des ruines voisines de Luceria. La masse de la construction est d'un tuf jaunâtre, sur lequel ressortent des incrustations de tuf verdâtre et violâtre. De cette pierre livide, qu'une putréfaction semble avoir envahie, sort un affreux grouillement de monstres, suspendus sous la corniche qui coupe la façade en deux moitiés, et autour d'une grande rose.

Le contraste des sculptures de haut relief, qui surchargent la partie supérieure de la façade, avec la sobriété et la sévérité des arcatures, qui en décorent la partie inférieure et qui continuent sur les façades latérales (Pl. XVI), doit faire soupçonner que les deux étages de la construction ne remontent pas à la même époque[1]. En effet, la rose de la cathédrale, avec les chapiteaux à crochets de ses colonnettes et le profil de ses moulures, est une évidente imitation de l'architecture du Nord, qui ne peut être antérieure au XIII[e] siècle. Les monstres ne sont pas plus anciens que la rose autour de laquelle ils se pressent. Pour juger de l'église achevée, vers 1125, par l'évêque Guillaume II, il faut abattre toute la partie supérieure de la façade, avec la corniche saillante[2]. De même, il faudra faire abstraction du transept, de l'abside et du chœur.

Le transept, bâti en blocs plus grands que la nef, appartient à une seconde construction, plus élevée que la cathédrale du XII[e] siècle; il a été lui-même agrandi au XVII[e] siècle[3]. L'abside, à moitié engagée dans une maison moderne, contraste par le relief vigoureux de ses colonnes adossées avec la sveltesse des pilastres extérieurs de la façade et de la nef. Le sanctuaire est couvert d'un système compliqué de voûtes. Les énormes voûtes en berceau, lancées sur la croisée et sur les bras du transept, ne sont probablement pas antérieures au XVII[e] siècle. Quant au chœur, de plan rectangulaire, il est couvert d'une haute voûte d'ogives.

Il ne subsiste de l'édifice du XII[e] siècle que les trois nefs, jusqu'aux faisceaux de colonnettes élevés à la croisée du transept, et que la partie inférieure de la façade principale et des façades latérales, jusqu'au même transept. Ces trois murs sont assez richement décorés pour que leur construction permette de déterminer à quel art se rattachait l'édifice primitif.

Von Quast a très justement remarqué les étroites ressemblances que la cathédrale de

1. Un architecte américain, M. Goodyear, qui a cru découvrir la cathédrale de Troja et en a publié de belles photographies, attribue la rose, avec tout le reste de l'édifice, à un art qu'il appelle « early romanesque-byzantine art » (*The Architectural Record*, VIII, 1899, p. 290.)

2. Au moment où la corniche toute chargée de monstres a été établie sur la façade, une nouvelle corniche, très simple, a été établie de même le long des façades latérales. On voit nettement, sur la façade latérale du côté du nord, comment cette corniche a fait double emploi avec la corniche primitive, décorée d'oves classiques (Pl. XVI).

3. Le campanile qui surmonte le bras méridional du transept a été élevé lors de la grande restauration que l'église a subie en 1691 et qui est relatée dans une inscription que l'évêque Antonio di Sangro a fait graver, avec ses armoiries, sur la porte de bronze qui portait déjà le nom de l'évêque Guillaume II.

Troja présente avec les églises de Pise. Ces ressemblances sont trop exactes pour être fortuites. L'architecte de l'église de Troja reproduit non seulement les arcatures et les pilastres de l'église pisane de San Casciano, les médaillons en forme de losanges, creusés dans l'épaisseur du mur, les incrustations polychromes à dessins géométriques, mais encore les pilastres



Fig. 146. — Façade de la cathédrale de Troja (Capitanate).

plus larges aux angles de l'édifice, l'arc surhaussé du portail, les arcatures dentelées de la façade et le soubassement continu des pilastres. Il n'est pas jusqu'aux plaques sculptées, encastrées sans ordre dans le tympan du portail, qui ne rappellent la décoration d'une église de pur style pisan, comme la cathédrale de Cagliari. Pour tenir la place de morceaux romains, pareils à ceux qui ont été groupés dans le tympan de quelques églises

de Toscane ou de Sardaigne, l'architecte de la cathédrale de Troja a fait sculpter tout exprès, sur des panneaux de marbre, de véritables contrefaçons de reliefs antiques. Le mur extérieur de la nef, du côté du nord (Pl. XVI), est décoré de colonnettes et d'arcades qui rappellent fort exactement la façade latérale de San Paolo « *a ripa d'Arno* ».

Pour achever de connaître les rapports qui ont existé entre l'église de Capitanate et les églises contemporaines de Toscane, il importerait de restituer, dans son état primitif, la partie de la cathédrale de Troja qui a été remplacée, au XIIIe siècle, par une construction nouvelle. Cette restauration idéale du sanctuaire et de l'abside peut être suggérée par une petite église de Troja, San Basilio, dont la date est inconnue, mais qui, à en juger par les incrustations polychromes qui décorent son portail, paraît être une imitation simplifiée de l'église majeure de la ville. Or l'église de San Basilio comprend une nef de quatre travées, dont les arcades reposent sur des colonnes antiques, et une coupole sur pendentifs à la croisée du transept. Si l'on suppose qu'une coupole semblable ait autrefois couronné la cathédrale voisine, celle-ci apparaîtra, depuis son soubassement jusqu'à son faîte, comme l'image exacte d'une église pisane de même type que San Paolo *a ripa d'Arno*. Vers le temps où les Pisans achevaient la construction de leur cathédrale, un architecte, qui certainement venait de Toscane, a bâti la cathédrale de Troja en style pisan.

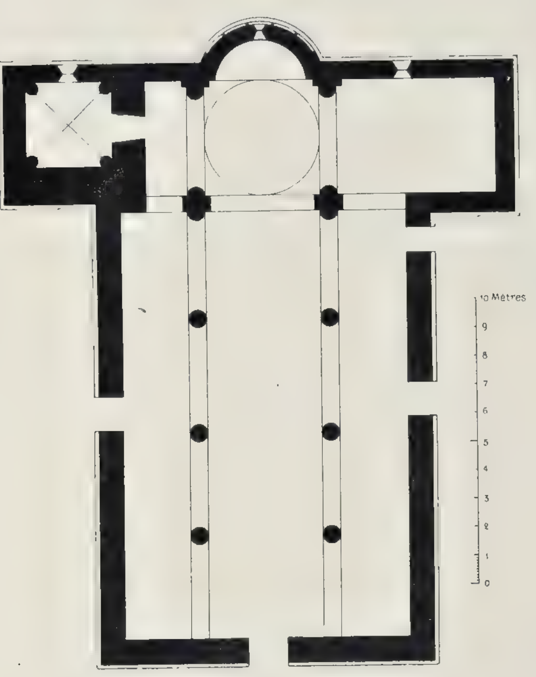


Fig. 147. — Plan de l'église San Basilio, a Troja.

Quel hasard amena cet architecte sur le versant de la mer Adriatique? En dehors de Pise, de Lucques et de l'Italie méridionale, on ne trouve d'églises pareilles à la cathédrale de Troja que dans l'île de Sardaigne. Ces églises ont été bâties entre 1050 et 1325, c'est-à-dire pendant les trois siècles où la Sardaigne était une colonie de Pise. On peut, pour expliquer la présence d'une église pisane en Capitanate, invoquer les rapports commerciaux que Pise entretenait sans doute avec un port comme celui de Siponto. Mais l'apparition de la cathédrale de Troja ne se rattache à aucun fait connu par un document. Cet édifice resta longtemps, en Apulie, un monument unique; c'est seulement près d'un siècle après avoir été achevé qu'il devait être pris comme modèle par les architectes locaux.

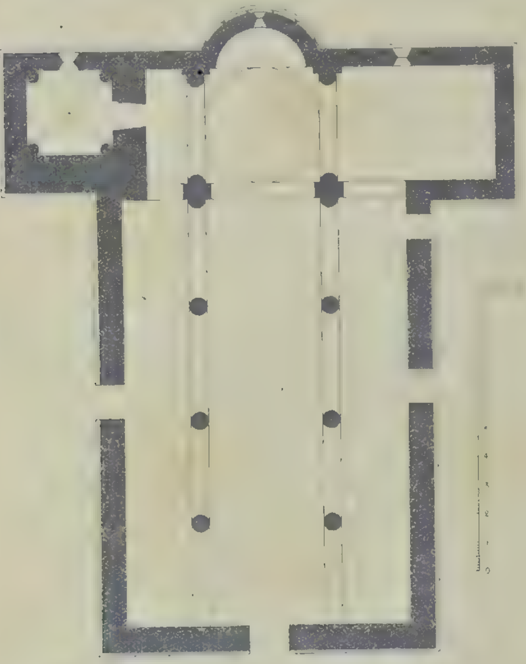






de Toscane [illegible], l'architecte de la cathédrale de Troja a fait sculpter tout [illegible] de marbre, de véritables contrefaçons de reliefs antiques. Le mur [illegible] de la nef, du côté du nord (Pl. XVI), est décoré de colonnettes et d'arcades qui rappellent fort exactement la façade latérale de San Paolo « *a ripa d'Arno* ».

Pour achever de connaître les rapports qui ont existé entre l'église de Capitanate et les églises contemporaines de Toscane, il importerait de restituer, dans son état primitif, la partie de la cathédrale de Troja qui a été remplacée, au XIIIe siècle, par une construction nouvelle. Cette restauration idéale du sanctuaire et de l'abside peut être suggérée par une petite église de Troja, San Basilio, dont la date est inconnue, mais qui, à en juger par les incrustations polychromes qui décorent son portail, paraît être une imitation simplifiée de l'église ma-[illegible] sur pendentifs à la croisée du transept. Si l'on suppose qu'une coupole semblable ait autrefois couronné la cathédrale voisine, celle-ci apparaîtra, depuis son soubassement jusqu'à son faîte, comme l'image exacte d'une église pisane de même type que San Paolo *a ripa d'Arno*. Vers le temps où les Pisans achevaient la construction de leur cathédrale, un architecte, qui certainement venait de Toscane, a bâti la cathédrale de Troja en style pisan.



[illegible] San Basilio, à Troja.

Quel hasard amena cet architecte sur le versant de la mer Adriatique? En dehors de Pise, de Lucques et de l'Italie méridionale, on ne trouve d'églises pareilles à la cathédrale de Troja que dans l'île de Sardaigne. Ces églises ont été bâties entre 1050 et 1325, c'est-à-dire pendant les trois siècles où la Sardaigne était une colonie de Pise. On peut, pour expliquer la présence d'une église pisane en Capitanate, invoquer les rapports commerciaux que Pise entretenait sans doute avec un port comme celui de Siponto. Mais l'apparition de la cathédrale de Troja ne se rattache à aucun fait connu par un document. Cet édifice resta longtemps, en Apulie, un monument unique; c'est seulement près d'un siècle après avoir été achevé qu'il devait être pris comme modèle par les architectes locaux.



Façade méridionale



Phototypie Berthaud

Façade septentrionale

CATHÉDRALE DE TROJA (en Capitanate)

(Commencement du XII[e] siècle).

En dehors des deux églises de Troja, le seul édifice de la région apulienne qui offre un exemple d'une coupole élevée sur une basilique sans tribunes est la cathédrale de Tarente. Dans l'intérieur du monument, restauré et stuqué à plusieurs reprises, les colonnes antiques supportent encore d'anciens et curieux chapiteaux. A côté d'un campanile du



Fig. 148. — Intérieur de l'église Santa Maria di Cerrate (province de Lecce).

xive siècle s'élève l'énorme tambour de la coupole, entouré à l'extérieur d'une ceinture de fines colonnettes. L'édifice a été trop profondément remanié pour qu'on puisse dater les restes des plus anciennes constructions.

La cathédrale d'Otrante était une basilique sans coupole avec trois absides ; l'église a conservé, comme la cathédrale de Tarente, la file de ses colonnes antiques, surmontées

de chapiteaux disparates, dont la plupart ne sont pas antérieurs au XIIIe siècle[1]. Un exemple réduit et simplifié du même plan est donné par la petite église de Santa Maria di Cerrate, qui s'élève près d'une ferme isolée à quinze kilomètres de Lecce, et qui a conservé parfaitement, sous le crépi, son architecture du XIIe ou du XIIIe siècle, avec une partie de sa décoration peinte.

Dans la Terre de Bari, les basiliques sans tribunes sont rares et de dimensions médiocres. A Trani, la petite église d'Ognissanti qui, d'après une tradition, aurait appartenu à l'Ordre Teutonique, a conservé les colonnes antiques de sa nef, surmontées de chapiteaux disparates, dont plusieurs semblent provenir d'édifices byzantins. Les trois portails sont précédés d'un portique voûté d'arêtes, sur trois travées de profondeur (Pl. XVII)[2]. Les trois absides de la petite église, dont le groupe se reflète dans l'eau calme du port, sont une réduction fort exacte du chevet de la cathédrale de Trani.

L'église de San Gregorio, à Bari, plus petite que l'église d'Ognissanti et plus archaïque[3], s'élève à quelques mètres du campanile septentrional de la façade de Saint-Nicolas. La minuscule église, conservée à miracle jusque dans le détail de ses fenêtres, fermées par un remplage de marbre ajouré, reproduit dans sa nef étroite la nef du monument voisin, avec le pilier rectangulaire intercalé entre deux couples de colonnes antiques. L'église San Marco, postérieure d'un siècle au moins à celle de San Gregorio, a le même plan. A Trani, le type des deux petites églises de Bari est reproduit dans l'église de San Giacomo, dont la façade noircie est comme hérissée de monstres en haut-relief.

Ces édifices, dont la petitesse ne manque point de grâce, ont peu d'originalité : ils sont de simples miniatures des cathédrales à l'ombre desquelles ils se sont élevés. La hardiesse et l'esprit d'initiative des architectes de la Terre de Bari se sont donné carrière dans la construction de hautes basiliques à tribunes et dans la création d'un système d'églises à coupoles.

III

Les villes prospères de la côte apulienne voulurent, pour la plupart, posséder une église imitée du colossal édifice que l' « Université » de Bari avait élevé sur la crypte où reposaient les reliques de saint Nicolas. C'est ainsi que des monuments, très différents des basiliques romaines par l'élévation, dressèrent, les uns après les autres, le long de la Terre de Bari, leurs hautes silhouettes d'églises « romanes ». Les architectes locaux

1. SCHULZ, I, p. 260 ; plan, *fig.* 48. La vaste crypte qui s'étend sous le sanctuaire est sans doute imitée des cryptes ménagées sous les grandes églises de la Terre de Bari. Cette crypte a été bâtie avec des colonnes et des chapiteaux des époques les plus diverses, depuis le VIe jusqu'au XIIe siècle (v. plus haut, p. 75, *fig.* 14). Le croquis publié par SCHULZ (I, p. 268, *fig.* 52) donne l'idée la plus fausse des proportions de la crypte d'Otrante ; le dessinateur a presque doublé la hauteur des colonnes.

2. SCHULZ, I, p. 127-130 ; *Atlas*, pl. XXVI, nos 2 et 3. Cf. A. PROLOGO, *Rassegna pugliese*, XI, 1894.

3. SCHULZ, I, p. 52 ; *Atlas*, pl. VII.





Phototypie Berthaud, Paris.

... PORTAIL DE L'ÉGLISE D'OGNISSANTI A TRANI

de chapiteaux disparates, dont la plupart ne sont pas antérieurs au XIIIe siècle[1]. Un exemple [illegible] du même plan est donné par la petite église de Santa Maria di Cerrate, qui s'élève près d'une ferme isolée à quinze kilomètres de Lecce, et qui a conservé [illegible], sous le crépi, son architecture du XIIe ou du XIIIe siècle, avec une partie de sa décoration peinte.

Dans la Terre de Bari, les basiliques sans tribunes sont rares et de dimensions médiocres. A Trani, la petite église d'Ognissanti qui, d'après une tradition, aurait appartenu à l'Ordre Teutonique, a conservé les colonnes antiques de sa nef, surmontées de chapiteaux disparates, dont plusieurs semblent provenir d'édifices byzantins. Les trois portails sont précédés d'un portique voûté d'arêtes, sur trois travées de profondeur (Pl. XVII)[2]. Les trois absides de la petite église, dont le groupe se reflète dans l'eau calme du port, sont une réduction fort exacte du chevet de la cathédrale de Trani.

L'église de San Gregorio, à Bari, plus petite que l'église d'Ognissanti et plus archaïque[3], s'élève à quelques mètres du campanile septentrional de la façade de Saint-Nicolas. La minuscule église, conservée à miracle jusque dans le détail de ses fenêtres, fermées par un remplage de marbre ajouré, reproduit dans sa nef étroite la nef du monument voisin, avec le pilier rectangulaire intercalé entre deux couples de colonnes antiques. L'église San Marco, postérieure d'un siècle au moins à celle de San Gregorio, a le même plan. A Trani, le type des deux petites églises de Bari est reproduit dans l'église de San Giacomo, dont la façade noircie est comme hérissée de monstres en haut-relief.

Ces édifices, dont la petitesse ne manque point de grâce, ont peu d'originalité : ils sont de simples miniatures des cathédrales à l'ombre desquelles ils se sont élevés. La hardiesse et l'esprit d'initiative des architectes de la Terre de Bari se sont donné carrière dans la construction de hautes basiliques à tribunes et dans la création d'un système d'églises à coupoles.

III

Les villes prospères de la côte apulienne voulurent, pour la plupart, posséder une église imitée du colossal édifice que l' « Université » de Bari avait élevé sur la crypte où reposaient les reliques de saint Nicolas. C'est ainsi que des monuments, très différents des basiliques romaines par l'élévation, dressèrent, les uns après les autres, le long de la Terre de Bari, leurs hautes silhouettes d'églises « romanes ». Les architectes locaux

1. SCHULZ, I, p. 260, pl. [illegible], *fig.* 48. La vaste crypte qui s'étend sous la cathédrale est sans doute imitée des cryptes [illegible] sous les grandes églises de la Terre de Bari. Cette crypte a été bâtie avec des colonnes et des chapiteaux des époques les plus diverses, depuis le VIe jusqu'au XIIe siècle (v. plus haut, p. 75, *fig.* 14). Le croquis publié par SCHULZ (I, p. 268, *fig.* 52) donne l'idée la plus fausse des proportions de la crypte d'Otrante ; le dessinateur a presque doublé la hauteur des colonnes.

2. SCHULZ, I, p. 127-130 ; *Atlas*, pl. XXVI, n° 2 et 3. Cf. A. [illegible], *[illegible]*, XI, 1894.

3. SCHULZ, I, p. 52 ; *Atlas*, pl. VII.





Fontemoing, Éditeur

Phototypie Berthaud, Paris.

PORCHE ET PORTAIL DE L'EGLISE D'OGNISSANTI, A TRANI

n'avaient pourtant pas fréquenté des maîtres d'œuvre venus de l'étranger; ils n'avaient pas subi personnellement l'influence de l'art du Nord; mais ils prenaient pour modèle une église normande, la seule qui eût été élevée dans l'Italie méridionale à l'imitation des églises de Caen. D'ailleurs, les reproductions successives qui furent faites de l'église Saint-Nicolas de Bari, pendant le XIIe siècle, admirent des variantes et des additions qui constituèrent bientôt, pour le type de la basilique à tribunes, une variété originale.



Fig. 149. Vue intérieure de la collégiale de Barletta.

Parmi les églises apuliennes imitées de la grande église de Bari, la plus ancienne qui se soit conservée en partie dans son état primitif est l'église principale de Barletta.

La ville de Barletta s'accrut très rapidement, après que les comtes normands en eurent fait une place forte et les croisades un entrepôt de l'Orient latin. Au commencement du XIIe siècle, elle dépendait du diocèse de Trani. Mais le clergé de Barletta, ayant pris parti, à l'avènement du roi Roger, contre l'antipape Anaclet, qui avait couronné le nouveau souverain, reçut du pape Innocent II, en 1139, des libertés et des privilèges exceptionnels. L'église majeure de la ville, *Sancta Maria de Auxilio*, fut érigée en collégiale, et son chapitre eut le droit de se recruter lui-même, sans nulle ingérence de l'archevêque voisin[1]. C'est sans doute après la promulgation de la bulle de 1139 que l'archiprêtre de Santa Maria commença, avec l'aide des citadins et des nobles normands, la construction d'une église neuve qui devait avoir l'ampleur d'une cathédrale. La nef de cette église forme aujourd'hui une suite de constructions disparates, élevées à trois reprises différentes. La partie la plus ancienne comprend la façade et quatre travées. Sur l'une des portes latérales de la façade on lit le nom de Richard, comte d'Andria, qui vivait en 1150; une autre inscription, fort curieuse, est gravée à gauche de la nef, sur le tailloir de la quatrième colonne. Cette inscription fait savoir qu'au mois d'août de l'année 1153 un

1. Loffredo, *Storia di Barletta*, I, p. 194-196.

certain Moscato donna 200 ducats vénitiens pour la construction de deux colonnes, en commémoration de la nouvelle de la prise d'Ascalon par les croisés, qu'un vaisseau venait d'apporter à Barletta[1]. La nef élevée vers 1150 aurait été une exacte reproduction de celle de Saint-Nicolas de Bari, si l'architecte n'avait adopté, pour couvrir les deux étages des bas-côtés, une disposition inverse de celle qu'offrait l'église de Bari : les voûtes d'arêtes, au lieu de retomber sur les colonnes de la nef, se trouvent élevées au-dessus des tribunes, et, pour établir le passage dans la galerie du premier étage, un plancher devait être posé sur une moulure saillante, ménagée à l'intérieur du bas-côté, sous les baies du triforium[2] (*fig.* 149). L'édifice ainsi conçu ne fut pas achevé. L'inscription de 1153 fait allusion à deux colonnes. En effet, la colonne dont le chapiteau porte cette inscription se trouve adossée à un pilier tout semblable à celui qui, dans la nef de Saint-Nicolas de Bari, est intercalé au milieu de la file de colonnes ; de l'autre côté du pilier, une seconde colonne devait faire pendant à la première. Cette seconde colonne a été remplacée par une haute colonnette appartenant à une construction nouvelle, d'où ont disparu les tribunes de l'étage supérieur, et où sont employés l'arc en tiers-point et la voûte d'ogives. La première construction dut être interrompue après l'érection du pilier dont Moscato avait fait les frais en 1153. L'événement qui arrêta les travaux fut, sans aucun doute, la crise terrible que la Pouille subit en 1156, quand Guillaume le Mauvais s'avança à travers la province rebelle en exterminateur et ruina Bari de fond en comble.

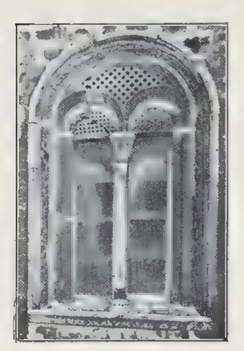


Fig. 150. — Fenêtre bilobée, à la façade de la collégiale de Barletta.

La façade de la collégiale de Barletta a conservé les lignes essentielles de son élévation[3]. Le portail a été refait, au XVIe siècle, en style classique ; mais les portes latérales de la façade, dont l'une est datée par l'inscription du comte Richard d'Andria, sont encore surmontées de leurs archivoltes sculptées, et les fenêtres géminées ont conservé leur remplage ancien de marbre ajouré (*fig.* 150)[3]. Cette façade ne diffère de celle de la basilique de Saint-Nicolas que par deux détails : à la collégiale de Barletta, les fenêtres sont moins nombreuses, parce que le vaisseau est plus étroit, et l'architecte n'a pas élevé de tours d'angle devant l'édifice. Ces détails mis à part, la façade et les trois premières travées de la collégiale de Barletta sont, en Pouille, la construction qui donne aujourd'hui l'image la plus exacte de la grande basilique de Bari, telle qu'elle était en 1105, à la mort de son fondateur, l'archevêque Hélie.

Pendant que le chapitre de Barletta faisait bâtir la collégiale qui devait rester inachevée, les archevêques de Trani poursuivaient la construction d'une cathédrale commencée

1. † A. MCLIII *mense augusto indictione prima, quando* CAPTA EST SCALONA † MUSCATUS DEDIT IN HIS DUABUS COLUMNI CC DECALE. *Qui* AS LEGIT ORET PRO EO. (Schulz, I, p. 138 ; — Loffredo, *Storia di Barletta*, I, p. 189-190.)

2. Cf. la coupe sommaire publiée par Schulz (I, p. 137, fig. 37).

3. Un dessin de cette même fenêtre est donnée par Schulz (I, p. 137, fig. 36). Une petite rose et une fenêtre en tiers-point ont été ajoutés au commencement du XIIIe siècle dans la partie supérieure de la muraille.

peu d'années après la basilique de Saint-Nicolas, et qui devait avoir le même plan et la même hauteur que la gigantesque église de Bari.

La cathédrale de Trani, plus proche encore de la mer que l'église de Saint-Nicolas, domine de son énorme abside les eaux calmes du port, et les vagues du large viennent mourir à quelques pas de sa façade. Dès le IXe siècle, une église épiscopale s'élevait sur la table calcaire qui s'avance entre la ville et la mer. A la fin du XIe siècle, alors que la ville possédait un siège archiépiscopal, la cathédrale était encore une modeste basilique. Les



Fig. 151. — Chevet de la cathédrale de Trani, vu du port.

colonnes antiques de sa nef étaient marquées, pour la plupart, d'une croix grecque, comme devaient l'être les colonnes de Saint-Nicolas de Bari. Sous le sanctuaire s'ouvrait une crypte, creusée dans la roche même, à la façon des oratoires basiliens, et où étaient déposées les reliques de saint Leucius, évêque de Brindisi, qu'un habitant de Trani avait dérobées à la ville dont le saint était le patron. La cathédrale de Trani était dédiée à la Vierge, comme les plus anciennes cathédrales apuliennes.

L'importance de cette église fut subitement accrue, en 1094, par un incident commun en ces temps de pieux voyages, et que l'archevêque de Trani sut exploiter. Le 20 mai de cette année, dans un des jours où repassaient par la ville les pèlerins qui venaient de visiter le nouveau sanctuaire de Bari, un jeune homme, qui portait les cheveux longs des Grecs et la panetière des mendiants, et qui tenait à la main une longue croix, traversa les rues de Trani, en psalmodiant sans relâche d'une voix épuisée : « Kyrie, eleison » ; puis il alla tomber, brisé de fatigue, devant la cathédrale. On s'empressa autour de lui. C'était un pâtre, nommé

Nicolas, né en Livadie, dans une ferme qui dépendait du grand monastère de Saint-Luc. Dès son enfance, il n'avait cessé, disait-on, de répéter les deux mots de l'invocation qui devait rester toute sa science. La mère du petit berger, prenant son fils pour un énergumène, le remit aux mains des moines de saint Luc, qui en firent leur souffre-douleur. L'enfant finit par quitter le monastère pour vivre dans les solitudes, sa croix à la main, balbutiant toujours sa monotone prière. Un jour, à la suite d'un rêve, le désir lui vint de gagner la « Longobardie ». Il put se faire embarquer à Naupacte, où il rencontra un moine, nommé Barthélemi, qui s'attacha à lui. Tous deux ils débarquèrent à Otrante. De là, Nicolas le pèlerin gagna Lecce et Tarente. Les autorités ecclésiastiques étaient dures à ce vagabond. L'innocent recueillit de ville en ville des injures et des coups. Il arrivait à Trani épuisé et sanglant. Pendant dix jours il parcourut la ville, suivi de tous les enfants qu'il attirait en leur donnant des fruits, cueillis aux vergers de la route. Le 2 juin, il mourut.

Le simple d'esprit, venu du pays grec dans les villes de Pouille pour répéter son « Kyrie eleison », devint à Trani et dans les alentours un saint populaire. Le pèlerin qui avait passé la mer fut considéré comme le protecteur naturel des marins qui faisaient le cabotage et des pèlerins qui suivaient le littoral, pour gagner Bari ou même, par Barletta ou Brindisi, la Terre Sainte. Nicolas guérissait un croisé français, de passage par l'Apulie ; il apparaissait, dans une tempête, à une nef qui revenait de Syrie. Des légendes merveilleuses se formèrent autour de son voyage maritime ; l'aventure du pâtre de Livadie fut embellie par le souvenir confus des mythes héroïques. Le peuple raconta que Nicolas le pèlerin avait débarqué à Trani sur le dos brillant d'un dauphin : au-dessus de l'une des portes de la ville, non loin de la cathédrale, un mauvais peintre du XVII[e] siècle a représenté au milieu des flots cet Arion byzantin. De nos jours encore, chaque fois que les pèlerins qui marchent vers Bari s'arrêtent à la cathédrale de Trani, les enfants les entourent. Alors ces pauvres tirent de leurs poches des cailloux, qu'ils ont ramassés tout exprès sur la route et les distribuent à la ronde, répétant le geste de Nicolas le pèlerin, quand il donnait des fruits aux enfants.

Le culte officiel de l'Église s'attacha à la mémoire du jeune grec en même temps que la dévotion populaire. L'archevêque Bizantius, qui avait fait comparaître devant lui le vagabond, ne le repoussa point, comme avait fait l'archevêque de Tarente. Quand Nicolas fut mort, l'archevêque de Trani fit transporter solennellement son corps dans la cathédrale. Quatre ans plus tard, en 1098, comme le pape Urbain II réunissait un concile à Rome, Bizantius s'y rendit pour vanter les miracles opérés par le tombeau du pèlerin ; il revint à Trani avec une bulle de canonisation. Sans doute, l'archevêque, en se faisant avec tant d'empressement l'avocat du nouveau bienheureux, était-il heureux de répandre, quelques années après la translation des reliques qui attiraient à Bari des foules de pèlerins, une dévotion capable de retenir les voyageurs dans sa propre cathédrale : à saint Nicolas de Bari Bizantius opposait un saint Nicolas de Trani.

La mémoire du nouveau saint fut célébrée dans des hymnes, dont l'une débute par un

singulier pastiche de la prose de l'*Exultet*[1]. La dalle de son tombeau fut comme la première pierre d'une cathédrale nouvelle. Quand la foule s'était pressée pour accompagner dans la



Fig. 152. — Façade de la cathédrale de Trani, vue du chateau de Frédéric II.

vieille cathédrale la dépouille du pèlerin, déjà l'édifice s'était trouvé trop étroit. Bizantius, à peine revenu de Rome, commença une construction plus vaste[2]. La cathédrale primitive

1. *Exultet* cœlum laudibus, Fulget *terra* virtutibus, Colit *mater ecclesia* Nicolai solemnia (A.A. SS. *Junii*, I, p. 247).

2. La fondation de la nouvelle église est reportée par M. Carabellese à l'année 1094, sur une interprétation abusive d'une inscription publiée pour la première fois correctement par M. Sarlo, et qui est le piédestal d'une statue du *XVIe siècle*, élevée à saint Nicolas le Pèlerin par un comte Spinelli de Naples (Carabellese, *Delle Storia dell'Arte in Puglia*, p. 34; — Sarlo, *Il Duomo di Trani*, 1897, p. 42).

fut conservée et entièrement couverte de voûtes d'arêtes, de manière que l'ancienne église de la Vierge formât une longue crypte sous la nef de la future église de Saint-Nicolas. Une seconde crypte, transversale à l'église primitive, fut creusée dans le calcaire, derrière la confession de la première église. Cette crypte dessinait d'avance le plan du transept et des absides de l'église supérieure; elle fut à son tour couverte de voûtes un peu plus hautes que celles de la nef souterraine, et qui reposaient sur vingt-huit colonnes de marbre de Paros. Les travaux commencés par Bizantius furent interrompus sans doute par les troubles qui accompagnèrent la révolte des villes apuliennes contre le roi Roger [1]. On dut attendre la pacification pour transférer les ossements de saint Nicolas le Pèlerin de l'ancienne église, où ils étaient restés, dans la nouvelle crypte. Cette translation fut opérée en 1143 par les soins d'un archevêque qui, comme le fondateur de l'église de Saint-Nicolas de Trani, portait le nom de Bizantius [2]. Jusqu'où s'élevait, à cette date, la construction de l'église supérieure? Il est impossible de le conjecturer. Les archives capitulaires ont conservé la mention de legs destinés à la construction de la cathédrale, en 1131, 1138 et 1163. C'est, comme on le verra plus loin, vers 1170 que fut exécutée la magnifique porte de bronze destinée au portail central. Mais, après la mise en place de cette porte, le gros œuvre ne semble pas achevé: en 1222, l'archevêque Bartolommeo consacre encore à la construction de sa cathédrale le quart de toutes les dîmes qu'il perçoit [3].

La cathédrale de Trani s'élève au bord de l'Adriatique, telle qu'elle était au milieu du XIIIe siècle (*fig.* 151). L'extérieur de l'édifice n'a été empâté que du côté de la mer par des constructions parasites, sacristie, trésor ou logements. L'intérieur a gardé son aspect primitif, sous les stucs de couleur criarde, pour lesquels l'archevêque Gaetano a gaspillé, en 1837, la somme de 40.000 ducats [4]. Les colonnes et les chapiteaux ont été martelés avant de disparaître sous l'enduit rose vif; les baies du triforium ont été fermées. Mais il suffit d'oublier l'affreux bariolage et de rouvrir par la pensée les arcades des galeries pour reconnaître dans la cathédrale de Trani la nef de Saint-Nicolas de Bari. L'architecte a même disposé, en travers de la nef, à l'entrée du sanctuaire, trois arcades qui forment iconostase. Les différences entre les deux édifices sont minimes : à Trani, on ne trouve point au milieu de la file des colonnes un pilier rectangulaire; les supports des arcades de la nef, au lieu d'être des colonnes isolées, sont formés chacun de deux colonnes accouplées [5].

La façade de la cathédrale de Trani porte écrite, en lignes très lisibles, la singulière histoire d'un édifice qui se trouve composé de deux églises, bâties l'une sur l'autre (*fig.* 152). Pour accéder au portail, il faut monter les degrés d'un escalier à double rampe,

1. « Cum itaque tempus visum est opportunum, quo et motus Apuliæ fuisset sedatus... » (Actes de saint Nicolas le Pèlerin, rédigés au temps de l'archevêque Bizantius II, par le diacre Adelferius; *AA. SS. Junii*, I, p. 244).

2. Sarlo, *Il Duomo di Trani*, p. 17, n. 4.

3. *Ibid.*, p. 55.

4. *Rassegna Pugliese*, 1890, p. 260.

5. Schulz, *Atlas*, pl. XVIII, 2; reproduit par Dehio et Bezold, *Die Kirchl. Baukunst des Abendlandes*, t. II, pl. 67, n° 7; pl. n° 5.

sous lequel est ménagée l'entrée de l'église inférieure. Cet escalier aboutit à une sorte de terrasse, bordée d'un parapet, et qui était couverte d'un portique continu, démoli en 1719 par l'archevêque Davanzati[1]. Les bases des piliers, qui, de ce côté, portaient les voûtes d'arêtes, font encore saillie sur le parapet de la terrasse; contre la façade, la colonnade du portique est restée en place. La conception hardie de ce portique, qui séparait par une ligne d'ombre profonde les masses du soubassement et la haute façade, éclatante de



Fig. 153. Portique de la cathédrale de Trani.

lumière, appartient à l'un des architectes qui ont dirigé les premiers travaux. Les chapiteaux des colonnes adossées au mur de la façade et les archivoltes encastrées dans ce mur sont décorés d'acanthe épineuse, découpée avec la même énergique sécheresse que le feuillage des grands chapiteaux qui furent sculptés pour la nef de Saint-Nicolas de Bari dans les premières années du XIIe siècle[2]; au bas des chapiteaux du portique de Trani et des chapiteaux de la nef de Saint-Nicolas de Bari, les mêmes entrelacs nattés, jouant le rôle d'astragale, séparent la corbeille d'acanthe byzantine et le fût de marbre antique (*fig.* 153). La vieille colonnade se trouve interrompue par un portail dont les sculptures abondantes

1. G. Beltrani, *Una inedita descrizione del Duomo di Trani*; Trani, 1900.

2. Les chapiteaux du portique sont de même galbe et de même travail que ceux de la galerie du *triforium*, à l'intérieur de la cathédrale.

drale enrichit l'édifice qu'il construisait par des additions importantes, dont les unes semblent être des emprunts faits à d'autres églises de la région apulienne, et dont les autres sont des nouveautés fécondes.

La coupole qui, au-dessus du sanctuaire de Saint-Nicolas de Bari, devait s'élever sur les quatre trompes préparées aux angles des arcades du transept, était restée à l'état de projet. Pour couvrir dans la cathédrale la croisée du transept, l'architecte, au lieu de monter une demi-sphère sur trompes ou sur pendentifs, établit une coupole octogonale[1]. Au-dessus de la toiture, le tambour octogonal de cette coupole, surmonté d'une calotte basse, fut richement décoré de colonnettes, d'arcatures et de frises ouvragées. De loin, cette construction gracieuse et bizarre semble annoncer une mosquée plutôt qu'une église (*fig.* 155).

La façade de la cathédrale bâtie après 1156 est moins nue et moins sévère que les deux façades de Saint-Nicolas et de la cathédrale de Barletta, dont elle reproduit les lignes principales : le mur qui correspond à la nef est rayé de larges corniches et percé d'une grande rose, sur le cadre de laquelle font saillie des figures d'animaux en ronde-bosse.

L'architecte, en élevant les façades latérales, mit à profit l'artifice de consolidation dont l'exemple avait été donné dans la construction de la cathédrale de Trani : il bâtit le long du mur de hautes arcades jouant le rôle de contreforts. Pour ménager une entrée monumentale dans la nef latérale du nord, à travers cette épaisse armature, il trouva un moyen élégant : il interrompit la suite des pieds-droits par un portique de trois travées, qui eut pour supports deux colonnes empruntées, avec leurs chapiteaux, à une église antérieure, et montées sur des plinthes carrées (*fig.* 156). Au-dessus du contrefort continu, formé par les puissantes arcades, le passage en terrasse qui restait libre le long de la paroi extérieure du *triforium* fut clos par une sorte de grille légère de pierre et de marbre, composée d'une longue file de colonnettes supportant des archivoltes étroites. Ainsi le triforium, largement ouvert sur l'intérieur de la nef par de triples baies, se trouva doublé, du côté de l'extérieur, d'une véritable galerie à claire-voie, qui, au-dessus des contreforts massifs, allégeait et égayait toute la façade latérale (*fig.* 155)[2].

Chacun des bras du transept a lui-même une véritable façade, avec une rose à remplage de marbre ajouré[3] et de grandes fenêtres géminées, dont le cadre est richement orné de feuillages, de torsades, de perles enfilées, et qui sont accompagnés de statues d'animaux ailés et de griffons, sortant de la paroi (*fig.* 158). Enfin le chevet lui-même, au lieu de laisser apparaître la saillie de trois absides, s'élève devant elles comme une nouvelle façade, plus riche et plus monumentale que la façade antérieure. Deux tours de plan carré conti-

1. Sur la courbe elliptique de cette coupole et sur la technique de sa construction, voir plus loin, chap. III.

2. L'*Atlas* de l'ouvrage de Schulz contient une vue de la façade septentrionale de la cathédrale de Bari (pl. I), que M. Fantasia a reproduite (pl. VII). Dans ces deux dessins, les ombres portées, beaucoup trop maigres, ne donnent aucune idée de la puissante saillie des contreforts, telle que l'indique le géométral ci-contre, éclairé à 45°.

3. La rose du transept méridional a été refaite au XVIIe siècle dans un style archaïsant et fleuri, où se mêlent l'imitation des motifs apuliens du XIIe siècle et le goût baroque des architectes de Lecce.

nuent, sans interruption ni reprise, le mur du transept. Celle du sud a été abattue, le 29 novembre 1613, par un tremblement de terre. L'autre, qu'il a fallu épauler, a cinq étages, dont trois au-dessus du transept. A son sommet, un clocheton de plan carré forme un sixième étage. Une muraille aussi haute que le mur du transept s'élève entre les deux tours. Entre cette muraille et l'abside centrale sont ménagés des passages voûtés en berceau, auxquels on accède par les escaliers en pierre et en bois des deux tours. A ces passages correspondent deux étages de petites fenêtres, au milieu desquelles reste béante une arcade énorme, encadrée de bas-reliefs, de monstres en ronde-bosse et de colonnettes, et qui, magnifique et inutile à cette hauteur, a l'air d'un portail ouvert sur le vide[1].

Cette façade d'abside, avec sa fenêtre de parade et ses tours immenses, est de l'effet le plus imposant. Le voyageur, pris entre le mur qui cache les absides de la cathédrale et les maisons bâties tout auprès, a peine, en levant la tête, à mesurer du regard la hauteur de l'audacieuse construction. Rien ne ressemble, en Italie, hors de l'Apulie, au

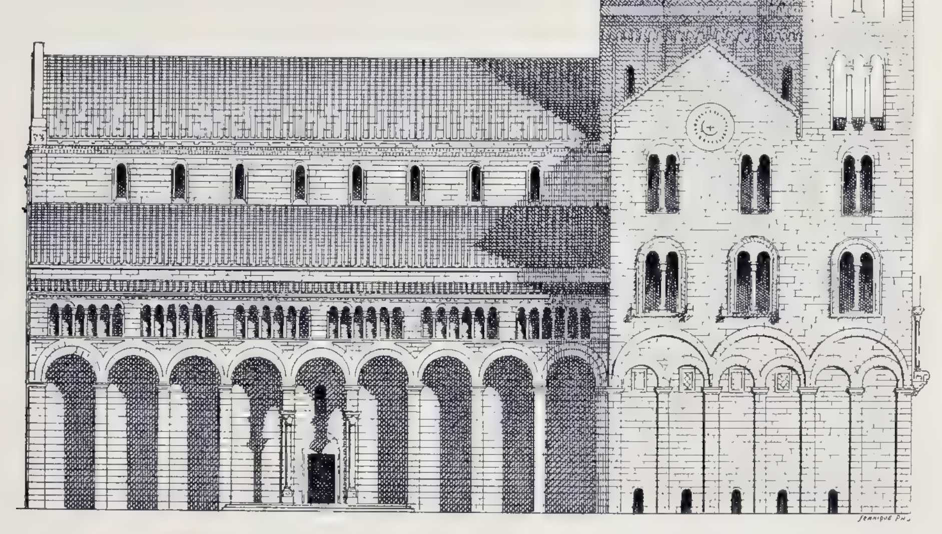


FIG. 153. — FAÇADE MÉRIDIONALE DE LA CATHÉDRALE DE BARI. CROQUIS RESTAURÉ.

chevet monumental de la cathédrale de Bari. La conception d'une abside flanquée de tours paraît assurément être d'origine germanique; on pourrait être tenté, en reportant la construction aux dernières années du XIIe siècle, de la rattacher à quelque influence du

1. HUILLARD-BRÉHOLLES, *Monuments des Normands et de la Maison de Souabe*, pl. VII; reproduit par SCHULZ, I, p. 25, fig. 1. Voir plus loin la pl. XXII.

du grand prieur, rival de l'archevêque. On peut espérer que la publication prochaine des documents conservé dans les archives de Saint-Nicolas précisera les dates des travaux exécutés dans cette église pendant le XIIe siècle. Dès maintenant il est très probable que la construction des contreforts et de la façade du chevet, qui peut-être fut accompagnée d'une restauration du transept, a donné lieu à la seconde cérémonie de consécration, célébrée dans l'église de Saint-Nicolas, en 1197, devant le grand prieur Ambrogio, par Conrad, évêque d'Hildesheim et chancelier du royaume[1].

Le développement du type de la basilique à tribunes, sur le littoral de la Terre de Bari, semble donc parcourir, de la fin du XIe siècle à la fin du XIIe, une courbe qui s'ouvre à Saint-Nicolas de Bari et vient s'y refermer. L'œuvre qui a été réalisée pendant ce siècle par les architectes des basiliques apuliennes peut être mise en parallèle, pour la hardiesse et l'originalité, avec celle qu'ont laissée leurs contemporains, les architectes de la cathédrale de Pise et des grandes églises lombardes. La rapide construction d'édifices aussi vastes et aussi élevés s'explique sans doute par les ressources que la richesse des ports mettait alors au service de l'orgueil municipal. Une inscription gravée dans la cathédrale de Trani, sur l'arc triomphal de l'abside, mentionnait des travaux exécutés avec le sou des humbles : *gens pia Tranensis fecit ære minuto*[2]. Il faut ajouter que les maîtres d'œuvre trouvaient, dans le sol même de la Terre de Bari, une vaste table de calcaire, où les bancs de pierre, étagés en lits d'épaisseur uniforme, offraient une inépuisable abondance de matériaux réguliers.

Les plus audacieux de ces édifices restent debout; mais aucun peut-être n'a été achevé jusqu'au dernier des détails prévus par le maître de l'œuvre; tous ont subi des additions qui ont altéré plus ou moins la construction du XIIe siècle.

Sur la façade de Saint-Nicolas de Bari, l'architecte avait laissé des pierres d'attente pour la constructien d'un porche; sur les piliers des arcades qui forment contreforts le long des façades latérales de la même église, l'amorce des arcs d'un portique est nettement détachée (*fig.* 157). Ces constructions inutiles, qui auraient allongé et élargi démesurément l'énorme édifice, sont restées à l'état de projet peut-être mal défini. Le seul portique achevé devant l'une des grandes basiliques apuliennes était celui de la cathédrale de Trani[3] : il s'est trouvé un archevêque pour le faire démolir.

La cathédrale de Trani est aussi la seule église qui ait gardé sans altération le système de contreforts à arcades dont elle semble avoir donné le modèle et qui fut appliqué à la construction de plusieurs monuments importants de la région.

Les arcades de ces contreforts servirent à abriter quelques-uns des tombeaux rangés

1. Des doutes ont été récemment soulevés, sans raison péremptoire, contre l'authenticité de l'inscription relative à cette dédicace, qui est encastrée dans la façade même de Saint-Nicolas (Schulz, I, p. 33). Cf. Nitto de Rossi, *La Basilica di San Nicola di Bari è palatina?* Trani, 1898. Le fait même de la consécration célébrée en 1196 ou 1197 est attesté par la chronique de Halberstadt, qui s'arrête à l'année 1209 (Schulz, I, p. 34, n. 1).

2. Cette curieuse inscription fut recouverte lors de la restauration de 1837. (Sarlo, *Il Duomo di Trani*, Appendice III, p. 29.)

3. Voir plus haut, p. 365.

autour des églises. A l'une des entrées latérales de Saint-Nicolas de Bari, le sarcophage du seigneur Chiurielia, grand chancelier de Charles Iᵉʳ d'Anjou, est resté à sa place, adossé au contrefort[1].

Vers le commencement du xivᵉ siècle les familles patriciennes voulurent avoir dans les cathédrales d'Apulie leur chapelle funéraire distincte et fermée. Pour satisfaire ce désir, elles firent murer d'une paroi mince l'espace compris entre les contreforts et éventrer, en même temps, les murs latéraux du vaisseau. Ainsi se trouva établie, à



Fig. 157. — Façade méridionale de Saint-Nicolas de Bari.

côté des nefs latérales, une double file de chapelles, séparées les unes des autres par l'épaisseur des contreforts successifs, et dont chacune, désignée à l'extérieur de l'édifice par quelque écusson aux armes d'une famille française ou italienne, contenait les tombeaux de cette famille, désormais admis à l'intérieur de l'église. Cette innovation, dont les architectes des cathédrales françaises avaient donné l'exemple dans la seconde moitié du xiiiᵉ siècle et qui devait être imitée dans toute l'Europe occidentale, fut particulièrement funeste à la physionomie des églises d'Apulie. Sur les façades latérales de la cathédrale de Bari et de l'église Saint-Nicolas (*fig.* 157), la solennelle cadence des hautes arcades, dont les piliers, frappés obliquement par le soleil, se détachaient sur de larges ombres, se trouva remplacée par la monotonie d'une paroi presque nue[2].

1. Schulz, I, p, 50, nᵒ 6.
2. Ces chapelles latérales des basiliques de Bari ont été considérées bien à tort comme l'un des traits primitifs et essentiels de l'architecture apulienne (Dehio et Bezold, *Die Kirchl. Baukunst des Abendlandes*, I, p. 236).

Après les transformations fâcheuses que le XIVe siècle imposa aux monuments apuliens du XIIe, les grandes basiliques de la Terre de Bari eurent à souffrir des tremblements de terre; mais surtout elles payèrent, tôt ou tard, l'audace de leurs propres constructeurs.

Le bon marché de la pierre et la facilité du travail avaient entraîné les architectes apuliens de l'époque normande et leurs imitateurs à élever les murs des églises bien au-delà de la hauteur compatible avec leur épaisseur. Dès le XIIe siècle, il avait fallu trouver un moyen d'étayer par le dehors les murs latéraux, en élevant parallèlement à ces murs les énormes arcades qui devinrent l'un des motifs caractéristiques de l'architecture locale. Plus tard il devient nécessaire d'étayer l'édifice par le dedans, en élevant, comme on fit au XVe siècle à Saint-Nicolas, de nouvelles arcades en travers de la nef. Enfin, pour parer au danger qui menaçait les murs des nefs ou des absides, trop allégés par les vides des larges baies du triforium ou des fenêtres multiples, on a pris le parti, depuis le siècle dernier, de boucher presque toutes les ouvertures laissées dans la construction ancienne des cathédrales de Trani et de Bari. C'est ainsi que la plupart de ces églises orgueilleuses n'offrent plus aux regards que de hautes murailles rapiécées et aveuglées.



Fig. 158. — Griffon encastré dans la paroi méridionale de la cathédrale de Bari (transept).

CHAPITRE III

L'ARCHITECTURE A COUPOLES

I. — Rareté des églises à coupoles dans la région campanienne. — Trois petits monuments du XIIe siècle : Sant'Agostino de Ravello ; San Costanzo de Capri et San Giuseppe de Gaète. — Différences entre ces édifices et les églises de Sicile. — En Campanie une influence orientale diffuse et superficielle n'a pu transformer l'architecture basilicale.

II. — Les coupoles apuliennes. — Canosa et sa cathédrale. — Exemple unique en Apulie d'une église à cinq coupoles.

III. — Églises à une coupole centrale. — Type grec : Sant'Andrea de Trani; variantes apuliennes : Santa Margherita de Bisceglie et San Pietro, près Balsignano. — Églises à trois coupoles : San Francesco de Trani; église d'Ognissanti, près Valenzano. — La cathédrale de Molfetta, combinaison d'une nef surmontée de trois coupoles avec une copie du chevet de la cathédrale de Bari. — San Benedetto de Brindisi : exemple unique d'une église apulienne dont les coupoles sont remplacées par des voûtes d'ogives.

IV. — Origine des églises à coupoles de l'Apulie. — La cathédrale de Canosa et l'église des Saints-Apôtres, à Constantinople. — Les églises à trois coupoles et les églises chypriotes du moyen âge : ressemblances superficielles. — Existence d'une architecture populaire à coupoles dans la région apulienne : *trulli* d'aujourd'hui et *specchie* préhistoriques. — Le sol pierreux de l'Apulie, condition première et commune de la longue persistance des *trulli* et du développement rapide des églises à coupoles; les *chiancarelle* (lamelles de pierre en forme de tuiles sur les *casellee* rustiques et sur les églises du moyen âge). — La construction populaire et primitive des coupoles bâties en encorbellement adoptée par les architectes de la cathédrale de Molfetta et d'autres églises apuliennes. — Édifices conservés qui servent d'intermédiaire entre les *trulli* et les églises à coupoles : chapelles à Turri et à Bitonto; église-*trullo* de la *Masseria le Turri*. — Église de Barsento, basilique à trois nefs, couverte de berceaux bâtis en encorbellement. — Édifices préhistoriques et églises du moyen âge en Apulie, en Écosse et en Irlande. — L'architecture populaire peut seule expliquer l'architecture religieuse de la Terre de Bari.

V. — De la possibilité d'expliquer par des observations de même ordre l'histoire d'autres groupes de monuments. Les coupoles apuliennes et les coupoles du Sud-Ouest du la France. — *Trulli* du Quercy. — Position du problème : difficultés et doutes. — Le *folk-lore* des pierres.

I

Les églises à coupoles de l'Orient byzantin, qui furent copiées à Palerme et imitées en Calabre et en Basilicate, n'ont pas reçu droit de cité dans les grandes villes de Campanie, pendant la domination normande. Les basiliques de Salerne et de Capoue ne semblent pas même avoir eu, comme la cathédrale de Pise, une coupole au-dessus de leur sanctuaire. Le tambour au décor pittoresque qui domine le transept de la cathédrale de Caserta-Vecchia, est, avec le transept tout entier, une addition faite à la construction primitive, un siècle au moins après son achèvement : les fenêtres de ce transept ont des archivoltes en fer à cheval, très différentes des archivoltes en plein cintre des fenêtres de la nef, et les voûtes qui surmontent les bras du transept sont soutenues par des croisées d'ogives.

Les rares églises de la Campanie et de la Terre de Labour qui aient, dès le XII[e] siècle, dressé des coupoles à côté des monotones toitures des basiliques, sont des édifices entièrement voûtés, et de petites dimensions : Sant'Agostino de Ravello, San Giuseppe de Gaète et San Costanzo de Capri. Ce dernier édifice est, dans le petit groupe dont il fait partie, le seul qui ait servi de cathédrale ; encore s'agit-il d'une cathédrale dont l'évêque avait pour tout diocèse un rocher peuplé de pêcheurs et d'ermites. Des trois églises qui viennent d'être citées, l'une, celle de Ravello, a achevé, dans les dernières années du XIX[e] siècle, de tomber en ruine[1]; la petite cathédrale de Capri, secouée à plusieurs reprises par les tremblements de terre, n'a plus conservé de sa construction primitive que la coupole centrale, avec une faible partie de la voûte en berceau établie sur la nef. Seule, l'église San Giuseppe de Gaète[2] est presque intacte sous le crêpi. Le vaisseau central, dont les arcades reposent sur des colonnes antiques, et le transept sont voûtés en berceau, sans doubleaux ; les bas-côtés sont voûtés d'arêtes. La coupole s'élève au centre de l'édifice, comme dans les églises byzantines en forme de croix grecque ; le sanctuaire, terminé par une abside voûtée en cul-de-four, est égal en longueur à la nef ; mais le transept est court, n'ayant que la largeur des bas-côtés ; ainsi l'église est, par son plan et par son élévation, un compromis entre la basilique latine et les églises grecques voûtées sur plan carré[3].

Les deux coupoles de San Giuseppe de Gaète et de San Costanzo de Capri sont si parfaitement identiques qu'on doit en attribuer la construction au même temps et à la même école. L'une et l'autre, de plan elliptique, sont montées sur des arcades en plein cintre, du côté de la nef, en tiers-point très surhaussé, du côté du transept ; elles sont supportées par des trompes d'angle. A l'extérieur, la calotte sphérique qui recouvre le tambour cylindrique est nue et blanchie à la chaux. Ces deux dômes, dont l'un pointe au milieu des oliviers de Capri, et dont l'autre domine les maisons d'un quartier pauvre de Gaète, ont le même type oriental que les coupoles « arabes » de San Giovanni degli Eremiti, à Palerme. Mais par le plan et par la technique de la construction, le type d'édifice dont San Giuseppe de Gaète est, en Campanie, le seul exemplaire complet, diffère profondément de toutes les constructions siciliennes.

La Sicile ne possède pas d'églises à plan basilical dont les nefs soient entièrement voûtées et dont le vaisseau soit surmonté d'une coupole sur trompes. La seule église panormitaine qui soit complètement recouverte de voûtes est la Martorana, c'est-à-dire une pure construction byzantine, élevée sur un plan en croix grecque. Par ses dispositions essentielles, l'église San Giuseppe de Gaète semble apparentée, non point aux monuments de Sicile, mais à une église bâtie dans une région de l'Italie méridionale qui n'était point en

1. Description dans SCHULZ, II, p. 275 ; plan et élévation sommaire : *Atlas*, pl. LXXXIII, fig. 3-5. Sur l'église Santa Maria di Gradillo, à Ravello, voir plus loin, liv. V, ch. II.

2. Coupe dans le texte de SCHULZ, II, p. 209, fig. 101 ; plan dans l'*Atlas*, pl. XLIII, fig. 4.

3. Voir le plan et le croquis de coupe dans le texte de SCHULZ, II, p. 139, fig. 90 et 91 ; reprod. par DEHIO et BEZOLD, *Die Kirchl. Baukunst des Abendlandes*, I, p. 233.

communication suivie avec la Campanie; l'élévation de la petite église de Gaëte est, comme Schulz l'a déjà remarqué, celle de l'église San Nicola et Cataldo de Lecce, moins les détails français qui donnent à ce dernier édifice un caractère si étrangement composite. Comme cette dernière église et comme la cathédrale Saint-Cyriaque d'Ancône, coupole sur une croix grecque isolée entre la Pouille et Venise, les petites églises à coupoles archaïques de Ravello, de Capri et de Gaëte sont les produits sporadiques d'une influence orientale, diffuse et superficielle, qui n'a pu transformer en Campanie la vieille architecture traditionnelle et latine.

II

En Pouille l'architecture à coupoles est représentée dès la première année du XIIe siècle par une cathédrale : ce système de construction se répand, durant tout le siècle, d'un bout à l'autre de la Terre de Bari, et y prend des formes nouvelles et durables.

Canosa, ruinée par les Sarrasins au milieu du IXe siècle, avait été alors abandonnée par son évêque, Angelarius, qui avait, dit-on, transporté à Bari les reliques de saint Sabinus. La ville avait repris quelque prospérité au Xe siècle, en même temps que les campagnes dont elle était entourée, depuis les hauteurs des *Murgie* jusqu'à l'Ofanto, retrouvaient leur richesse. Dès 963, une nouvelle Canosa se trouve bâtie en plaine, à côté de la vieille cité dont les ruines jonchaient la colline sur laquelle sont encore entassés les blocs indestructibles d'une citadelle pré-romaine. Les prélats qui, dans la seconde moitié du XIe siècle, avaient pris le double titre d'archevêques de Bari et de Canosa, ne quittèrent point la ville maritime où Bizantius avait élevé sa cathédrale; mais ils rendirent quelque lustre à l'église de la nouvelle Canosa. Cette église, dédiée à saint Sabinus, fut considérée par les archevêques de Bari comme une seconde cathédrale, en dehors de leur résidence : l'archevêque Urso (1071-1089), au temps duquel les reliques de saint Nicolas furent apportées à Bari, plaça dans la cathédrale de Canosa un siège de marbre qui porte encore son nom. C'est probablement au temps de cet archevêque que fut bâtie la cathédrale que le pape Pascal II vint consacrer en 1101. D'après une tradition, le comte Bohémond aurait contribué largement à la construction de l'église au flanc duquel devait être érigé son mausolée[1].

La cathédrale de Canosa, qui fut consacrée tandis que l'église de Saint-Nicolas était en construction dans la métropole du diocèse, est un édifice aussi différent que possible de la grande basilique de Bari. Le plan comporte trois nefs, un transept et une seule abside. Les nefs latérales sont voûtées en berceau ; elles sont séparées de la nef centrale par un mur massif, percé d'arcades basses ; sur la nef principale et sur le transept s'élèvent cinq coupoles, qui ne sont pas montées sur trompes ou sur pendentifs distincts : les calottes sphériques reposent

1. SCHULZ, I, p. 54-56.

directement sur des colonnes antiques adossées aux parois[1] (*fig.* 159). Le plan de San Sabino de Canosa est celui de Saint-Marc de Venise, avec une différence notable : la coupole du sanctuaire se trouve déplacée et ajoutée à la nef, si bien que les projections des cinq coupoles dessinent, en plan, une croix latine, au lieu d'une croix grecque[2]. A l'extérieur de la nef, l'appareil de la construction est formé d'assises de pierre alternant avec de triples lits de briques, selon la pratique byzantine.

Les coupoles de la nef de Canosa, établies sans l'intermédiaire d'un système de pendentifs sur le carré limité par les colonnes qui les supportent, sont, dans l'architecture du xie et du xiie siècle, une anomalie singulière. La région apulienne n'a conservé qu'un autre groupe de coupoles construites d'après le même tracé : ce sont les deux coupoles encore debout sur la nef mutilée de l'ancienne église de Santa Maria di Calena, qui a fait partie d'une importante abbaye bénédictine, fondée avant le xie siècle à la pointe du Gargano et placée sous la dépendance de l'abbaye établie dans l'une des îles Tremiti. Les coupoles basses de l'église de Calena retombent sur des piliers rectangulaires et sont contrebutées par des voûtes continues en demi-berceau, bandées au-dessus des bas-côtés[3].



Fig. 159. — Nef de la cathédrale de Canosa.

Le plan même de la cathédrale de Canosa, — une croix latine servant de base à une élévation composée de cinq coupoles, — n'a été reproduit dans aucune autre ville d'Apulie; c'est le type basilical de Saint-Nicolas de Bari qui servit de modèle aux architectes des cathédrales qui s'élevèrent le long du littoral de l'Adriatique, et, pendant le xiie siècle, les coupoles furent employées

1. La vue intérieure de l'église, publiée ci-contre, a été dessinée en 1898; à ce moment des travaux de restauration assez imprudents avaient amené la destruction du parapet de l'escalier du xviiie siècle conduisant à la crypte, qui a été établie postérieurement à la construction de l'église; en même temps l'ambon du xie siècle avait été démonté, et relégué, avec le trône archiépiscopal de marbre, dans l'une des nefs latérales. Un dessin de M. H. Saladin qui donne l'état de l'église et la place de son mobilier liturgique avant cette restauration est publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., 25e ann., t. XXVII, 1883, p. 375. La coupole qui surmonte la croisée du transept repose sur des pendentifs; elle a été reconstruite probablement en 1699.

2. Plan dans l'*Atlas* de Schulz, pl. V, n° 2. Reproduit dans le texte de l'ouvrage de Dehio et Bezold, II, p. 354.

3. V. le plan plus loin, avec celui de la seconde église de Calena (livre V, chap. v).

le plus souvent, dans les villes ou hors des villes, à couvrir des édifices de dimensions réduites.

III

On distingue dans les églises à coupoles bâties en Apulie au XIIe siècle deux types principaux, caractérisés par l'emploi d'une coupole[1] ou de trois coupoles.

La petite église de Sant'Andrea, à Trani, reproduit exactement le plan commun des chapelles grecques en briques, celui de San Pietro d'Otrante (*fig.* 160). Les pendentifs de la

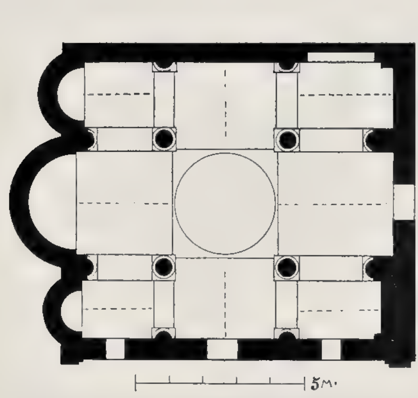


FIG. 160. — PLAN DE L'ÉGLISE SANT'ANDREA, A TRANI.

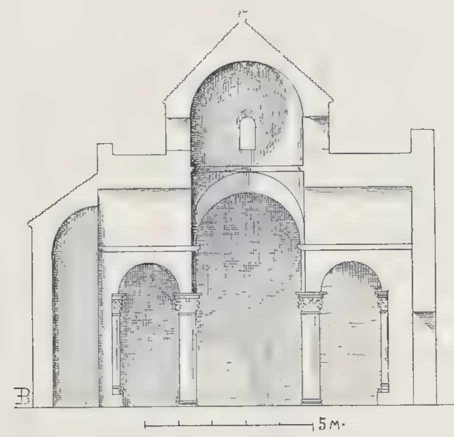


FIG. 161. — COUPOLE DE L'ÉGLISE SANT'ANDREA, A TRANI.

coupole reposent sur quatre colonnes antiques, à chapiteaux du XIIe siècle[2]. La croix grecque est couverte de voûtes en berceau ; les bas-côtés sont voûtés de même ; ils se terminent par deux absidioles. La construction ne diffère de celle de San Pietro d'Otrante que par la forme du tambour, qui est carré à l'extérieur. La toiture pyramidale de la coupole est faite de minces lamelles de pierres (*fig.* 161).

1. Deux baptistères à coupole, de plan circulaire, ont été élevés à Brindisi et à Bari. Le premier de ces édifices, San Giovanni, était une rotonde construite sur le plan du grand baptistère de Nocera (Voir p. 40) et qui pouvait être antérieure à la conquête normande. Ce monument sert aujourd'hui de Musée; sa coupole ruinée par les tremblements de terre a été remplacée par une toiture en bois. Quant au baptistère de Bari, il s'élevait à côté de l'ancienne cathédrale; il fut démoli en 1156. La *Trulla* qui occupe aujourd'hui la place de ce baptistère, et qui sert de sacristie, est une construction des XVIIe et XVIIIe siècles (Voir plus haut, p. 370, en note).

2. Pour connaître la date de cette église, il faudrait identifier le personnage nommé dans une inscription *peinte* sur une plaque de marbre qui est encastrée dans la paroi intérieure de la façade. Cette inscription est une copie récente d'une inscription ancienne en vers hexamètres; le peintre a imité tant bien que mal les caractères bizarrement contournés et les abréviations qu'il ne comprenait pas. On peut déchiffrer de la manière suivante les hiéroglyphes qu'il a tracés :

> ✝ Mansonie sobolis laudatur vita Johannis
> Nam.. .. judex primis extitit annis;
> Ecclesiam curtemque, domos et cetera struxit.
> Gaudeat in celis, sit tutus ab hoste fidelis.

L'église Santa Margherita, bâtie à Bisceglie en 1197, au temps de Henri VI, par un noble de la ville, nommé Falco, qui exerçait les fonctions de juge impérial, offre une variante du plan byzantin fidèlement reproduit à Trani. L'édifice dessine une croix grecque, formée par

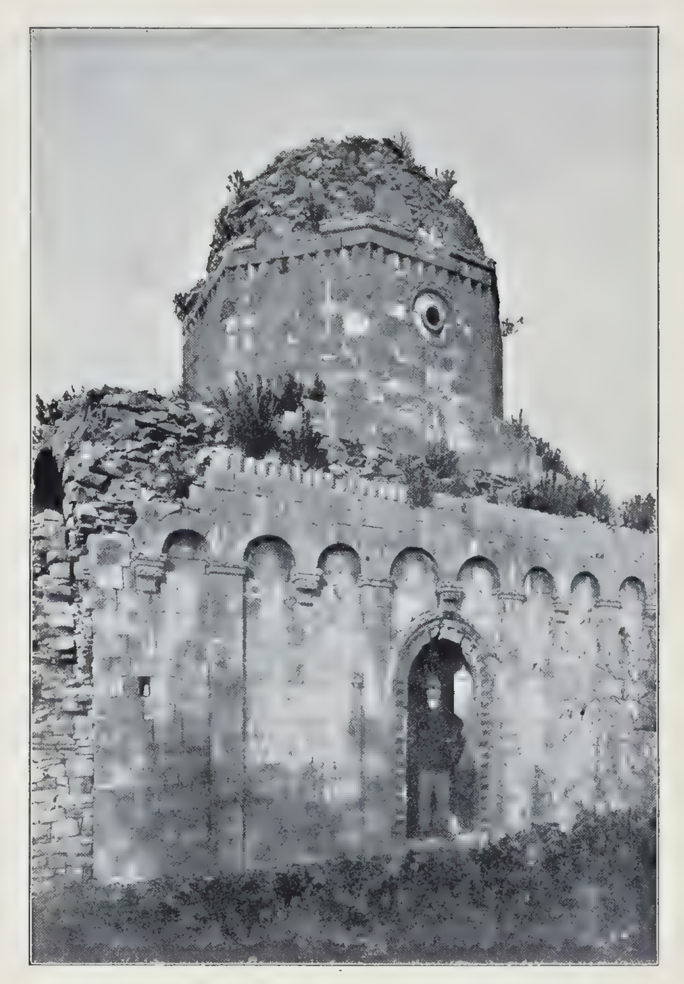


FIG. 162. — CHAPELLE SAN PIETRO, PRÈS BALSIGNANO (TERRE DE BARI).

une nef unique et un transept égal à la nef, voûtés l'un et l'autre en berceau plein-cintre. Des pendentifs sphériques, établis à l'intersection des voûtes, portent la coupole centrale. Celle-ci est enfermée, comme la coupole de Sant'Andrea, dans un tambour carré, coiffé d'une pyramide de pierre [1].

1. Chacune des quatre façades est terminée en fronton triangulaire et percée d'une étroite fenêtre en plein cintre, encadrée, sur la paroi extérieure, d'une moulure en losange.

La chapelle isolée de San Pietro, près du hameau de Balsignano, est probablement contemporaine de Santa Margherita de Bisceglie, à qui elle ressemble très étroitement par la régularité de son appareil, la construction soignée de ses arcades en plein cintre et des pendentifs de sa coupole. Cette chapelle, dépourvue de transept, n'est qu'une simple nef, voûtée en berceau et surmontée d'une coupole. La paroi extérieure est très sobrement ornée d'arcatures ; la porte est encadrée d'un simple ruban décoré de dents de scie ; le tambour de la coupole, de forme octogonale, est percé de deux *oculi* très étroits (*fig.* 162). La chapelle San Pietro, comme la petite église de Santa Margherita, est une imitation libre d'un modèle byzantin. Ces miniatures d'églises, remarquables par l'élégance des proportions et l'exactitude de l'appareil, pourraient donner encore d'excellents modèles pour des églises de campagne.



Fig. 163. — Église de San Francesco, a Trani.

Les églises à trois coupoles, qui furent élevées en Pouille concurremment avec les petites églises à coupole centrale, sont plus bizarres, en même temps que plus ambitieuses. Le seul édifice de ce type dont la date soit connue avec précision est l'église San Francesco de Trani, qui s'élève à quelques pas de l'église Sant'Andrea. Cette église, d'abord dédiée à la Vierge, appartenait au monastère bénédictin de la Cava ; elle fut consacrée en 1184[1]. A l'extérieur, la silhouette de l'église est irrégulière : la coupole qui touche à l'abside est surmontée d'une pyramide carrée ; les deux autres ont un toit de pierre octogonal ; la coupole centrale est surélevée sur un tambour percé de quatre fenêtres en plein cintre (*fig.* 163)[2]. A l'intérieur de l'édifice, les trois coupoles de la nef sont contrebutées par des voûtes en demi-berceau élevées sur les bas-côtés[3]. L'église du fameux monastère bénédictin de Conversano,

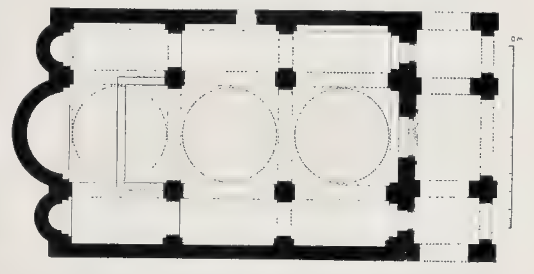


Fig. 164. — Plan de l'église d'Ognissanti, près Valenzano (Terre de Bari).

1. A. Prologo, *Frammenti di Storia tranese* (*Rassegna Pugliese*, XI, 1894).

2. Sur ce dessin l'église, représentée dans son état actuel, est supposée dégagée des constructions parasites qui en masquent la façade, du côté de la rue.

3. Schulz, I, p. 130-13 ; *Atlas*, pl. XXXI, n° 3 (sous le nom de Santa Maria Immacolata) ; reprod. par Dehio et Bezold, p. 354.

laisse voir encore, sous les stucs qui l'ont défigurée, trois coupoles et des voûtes en demi-berceau, parfaitement identiques à celles de la petite église bénédictine de Trani[1].

Un exemplaire intact du même type d'édifice est la grande église d'Ognissanti, isolée parmi les vergers d'oliviers, entre Valenzano et Modugno (plan, *fig.* 164). Chacune des nefs est terminée par une abside ; des piliers rectangulaires très simples et de proportions élégantes supportent les pendentifs de trois coupoles. Dans les nefs latérales, une arcade en plein cintre, percée d'un oculus, marque la séparation des travées. Une voûte en demi-berceau s'appuie aux arcades de la nef, chargées par les coupoles, comme un arc-boutant continu. Les coupoles ne font point saillie à l'extérieur de l'édifice : elles sont masquées sous une

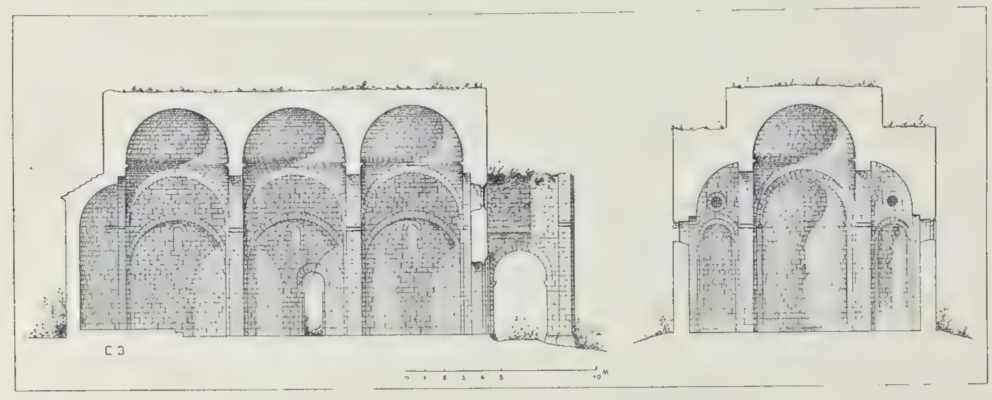


Fig. 165. — Coupes de l'église d'Ognissanti, près Valenzano.

large terrasse dallée (*fig.* 165). Le porche à trois travées dont les ruines sont encore debout devant la façade permet de se faire une idée du porche, aujourd'hui démoli, qui précédait jadis l'entrée de San Francesco de Trani[2].

Le type d'édifice à trois coupoles, qui se trouve constitué en Pouille dans la seconde moitié du XIIe siècle, atteint son développement extrême dans la première moitié du siècle suivant. Les architectes de l'ancienne cathédrale de Molfetta, élevée au bord de la mer et sur le quai du port[3], dans la même situation que Saint-Nicolas de Bari et que la cathédrale de Trani, abandonnèrent le type de basilique à tribune, reproduit jusque-là dans les grandes cathédrales de la Terre de Bari ; ils élevèrent une église de fière apparence et de silhouette compliquée, en accolant à la nef de San Francesco de Trani le chevet de la cathédrale de

1. Le monastère avait été fondé vers 1090 par le comte normand Godefroi de Hauteville (Morea, *Chartularium Cupersanense*, p. XLIX). L'église aux trois coupoles a été restaurée à plusieurs reprises, notamment en 1658 (S. Simone, *Arte e Storia*, 1883, p. 405).

2. Ce porche, dont on peut voir deux piliers engagés dans la façade, sur la vue extérieure de San Francisco de Trani (*fig.* 163), n'est pas indiqué sur le plan donné par Schulz. Sur la façade latérale de l'église de Trani on distingue encore les amorces d'un petit portique analogue à ceux qui ont été prévus par les architectes de Saint-Nicolas de Bari.

3. Cette église n'est plus, depuis la fin du XVIIIe siècle, qu'une église paroissiale. Le siège épiscopal fut transporté dans la grande église baroque du collège des Jésuites, quand l'Ordre eut été supprimé dans le royaume de Naples, en 1767 (D'Avino, *Cenni storici delle Chiese delle due Sicilie*, p. 342).

Bari. Deux hauts campaniles unis par un mur, où est percée une fenêtre monumentale, se dressent derrière les pyramides inégales qui surmontent les trois coupoles. L'édifice a été



Fig. 166. — Intérieur de la cathédrale de Molfetta.

construit en deux fois, en commençant par le chevet, suivant la coutume : la reprise, visible dans l'appareil extérieur du mur latéral de droite, est rendue plus sensible encore dans

IV

A la fin du xii[e] siècle, la Terre de Bari a produit toutes les variétés d'églises à coupoles qu'elle doit ensuite reproduire. L'ensemble de ces églises constitue en Italie une famille plus nombreuse et plus remarquable que celle des petites églises à coupoles de la Calabre et de la Terre d'Otrante. Il importe de déterminer les origines de cette famille de monuments et d'en expliquer le rapide accroissement.

La cathédrale de Canosa, qui n'a point suscité d'imitations en Pouille, était-elle, avec son plan en croix latine et ses cinq coupoles, une traduction libre de Saint-Marc de Venise? S'il en était ainsi, on devrait s'étonner que l'influence artistique de la grande ville maritime, en traversant les ports apuliens, sans y laisser aucune trace de son passage, eût été gagner, dans l'intérieur des terres, une ville qui n'avait pu retrouver l'activité commerçante de l'antique Canusium. Il est probable que le modèle de la cathédrale de Canosa a été, non point une église byzantine d'Italie, mais une église d'Orient, comme celle des Saints-Apôtres, qui fut reproduite à Venise, et qui, entre tous les anciens monuments chrétiens de Constantinople, avait dû frapper les Occidentaux par l'étrangeté de sa silhouette. L'architecture de la cathédrale élevée dans la ville où mourut Bohémond, et, si l'en en croit la tradition, aux frais du prince d'Antioche, est sans doute un souvenir des premières croisades, comme le *turbeh* qui a été attaché à son flanc.

Les églises de Sant'Andrea de Trani, de Santa Margherita de Bisceglie et de San Pietro de Balsignano, qui présentent des combinaisons variées de la voûte en berceau avec une coupole unique, sont, l'une, la copie exacte, les autres, des adaptations de modèles communs dans tout l'empire d'Orient. Ces églises diffèrent surtout des églises grecques de l'Athos ou de la Calabre, par la décoration sculptée et par la « couleur ». Comparées aux églises d'Orient, elles sont plus fermement dessinées; les pierres grises du parement, superposées en lits réguliers, forment un corps homogène, qui n'a pas besoin du revêtement de mosaïque destiné à voiler l'indigence du blocage et la mollesse des briques empâtées de ciment.

Quant au type à trois coupoles de San Francesco de Trani et de la cathédrale de Molfetta, il ne se retrouve ni à Constantinople ni dans la Grèce propre. L'île de Chypre possède, il est vrai, de petites églises byzantines, bâties non en briques, mais en pierre, comme les églises de Pouille, et qui sont surmontées de deux coupoles, ou de trois ou même de cinq[1]. A la fin du xii[e] siècle, les rapports étaient continuels entre les ports de la Terre de Bari et les villes de Syrie; en 1191, Amaury de Lusignan, à peine investi de la couronne de Chypre par l'empereur Henri VI, octroya des franchises aux marchands de Trani qui fréquentaient

1. C. Enlart, *l'Art gothique et la Renaissance en Chypre*, Paris, 1899, I, p. xx-xxi, en note.

les ports de son île. Il serait donc possible qu'une église comme San Francesco de Trani eût été élevée à la suite du voyage d'un Apulien à Chypre. Cependant les petites églises chypriotes ne présentent pas les caractères les plus typiques des églises apuliennes à trois coupoles : elles n'ont pas, sous leur coiffure de dômes, le plan allongé des basiliques latines ; elles n'ont pas les toits et les pyramides en lamelles de pierre sèches, ni les voûtes en demi-berceau.

Les églises à coupoles multiples de la Terre de Bari diffèrent, en réalité, de toutes les églises d'Orient : elles forment un groupe à part, une famille qui n'a pas d'ancêtres connus hors de la province qui a été son berceau. Il est donc nécessaire de se demander si d'anciennes traditions locales n'expliqueront pas mieux que les influences étrangères le progrès rapide et le développement original de l'architecture à coupoles dans la région qui s'étend au sud de l'Ofanto.



Fig. 169. — Une rue d'Alberobello, la ville des *Trulli*.

Les environs de Trani et de Molfetta, comme les vergers parmi lesquels s'élève l'église d'*Ognissanti*, sont encore tout hérissés de ces bizarres édicules que les paysans appellent des *trulli*. Les uns ont, à l'extérieur, la forme d'une tour ronde ; d'autres, groupés dans certains districts de la province, ont la forme de maisonnettes, coiffés d'un toit conique, en pierres plates, et prennent parfois le nom de *caselle*. Tous ces édicules sont construits par les cultivateurs eux-mêmes, suivant un procédé traditionnel et uniforme. Au-dessus d'un premier rang de pierres disposées en cercle, une seconde assise est placée et ainsi de suite jusqu'à la hauteur où doit se dessiner la courbe de la voûte. Alors le constructeur fait saillir légèrement la nouvelle assise, en choisissant ses pierres avec plus de soin, pour maintenir l'équilibre du système ; et il continue ainsi, d'assise en assise, en diminuant progressivement le diamètre des cercles de pierres. L'assise supérieure finit par former un anneau dont l'ouverture n'est plus que de quelques centimètres ; il ne reste qu'à remplir le vide avec une pierre un peu plus grosse que les autres, et la clef de voûte est posée. L'édicule se trouve couvert d'une coupole rustique, bâtie sans cintre de charpente et sans ciment.

Le nom que le peuple de la Terre de Bari donne encore aux *trulli* est le nom de la coupole, en grec ou en latin [1]. Ce nom est-il, dans la Terre de Bari, un héritage de l'antiquité

1. Le concile *in trullo*, tenu en 692 dans une salle du palais impérial de Constantinople, doit son nom à la coupole sous laquelle il fut réuni.

ou un souvenir de la domination byzantine? On ne sait. Mais l'origine des étranges édicules que bâtissent encore les paysans de la Pouille remonte au-delà des temps romains, au-delà même de la première colonisation grecque établie sur le littoral ionien de l'Italie ; elle se perd dans l'âge mystérieux des *nouraghes* de Sardaigne et des *talayots* des Baléares. Le *trullo* est le plus ancien type de construction qu'ait connu l'humanité, celui qui a tenu, dans les pays pierreux, la place de la cabane conique de chaume ou de branchage. L'édifice à coupole, en forme de tour écrasée, est encore l'habitation primitive de quelques peuplades restées à l'état d'enfance : les Esquimaux du Groënland se bâtissent, avec des blocs de neige durcie, des huttes massives, pareilles aux maisonnettes apuliennes.

Dans certains pays, comme la Grèce, les cônes creux de pierres entassées n'étaient plus, à l'aurore même des civilisations historiques, employées comme habitations. Mais les formes des édicules de pierre où avaient vécu les générations légendaires étaient reproduites dans les demeures des morts. Les coupoles qui s'élèvent encore à Mycènes sur le tombeau des guerriers achéens, les immenses coupoles qui couronnent, en Afrique, le tombeau dit « de la Chrétienne », et le mausolée d'Hadrien, à Rome, ne sont que des *trulli* funéraires, cachés dans des *tumuli* ou debout sur la terre des vivants, comme d'énormes maisons fossiles[1].

Les restes des tours qui furent, en Apulie, les gigantesques ancêtres des paisibles *trulli* d'aujourd'hui sont encore visibles, le long des rivages de la Terre d'Otrante. C'étaient des donjons de villages fortifiés, des « guettes » toutes pareilles aux *nouraghes* et que l'on appelle *specchie*[2]. Les ruines de ces tours, plus vieilles que la plus antique histoire, forment le commencement d'une chaîne qui se termine aux cabanes de pierre que les cultivateurs de la Terre de Bari élèvent encore dans leurs plantations. Les intermédiaires ont disparu, car ces tours champêtres, aussi aisées à démanteler qu'à construire, n'abritent guère plus de deux ou trois générations. Mais l'espèce encore immuable témoigne de l'existence des individus disparus. Entre les *specchie* et les *trulli*, il est permis de rétablir la foule obscure des édicules à coupoles qui furent bâties depuis le cap Leuca jusqu'à l'Ofanto, sous les Normands, comme sous les Romains.

Le souvenir de ces constructions populaires, qui restaient identiques à elles-mêmes de siècle en siècle, éclaire l'histoire des églises à coupoles, dont la plus ancienne, la cathédrale de Canosa, est contemporaine de Bohémond, fils de Robert Guiscard. En Pouille, la longue persistance des *trulli* et le développement rapide des divers types d'églises à coupoles sont des faits connexes, dont la cause première doit être cherchée dans la constitution même du sous-sol apulien. Les *trulli* semblent faire partie intégrante du paysage qu'ils attristent de leurs masses pesantes et grises. La Pouille est le pays des pierres. L'ossature de calcaire

1. Cf. Montelius, *Der Orient und Europa*, trad. Mestorf; Stockholm, 1899, p. 134 et suiv.

2. Pour plus de détails, voir mon article des *Annales de Géographie* (t. VIII, 1899, p. 207-230; avec 2 cartes, 2 planches hors texte et 8 fig.).

perce de toutes parts la terre végétale et, là même où les bancs crayeux n'affleurent pas en pointes vives, l'humus est tout semé de pierre en débris. Pour mettre en valeur la terre, dont la fécondité récompensera le paysan de ses peines, la première condition est de réunir en tas toutes les pierres du champ. Ces tas forment les murs en pierre sèche et les *trulli*. Si les paysans continuent, au xxe siècle de notre ère, à élever des édicules qui font penser aux tombeaux de Mycènes, c'est que la construction du *trullo*, comme celle du mur d'enclos, est un moyen d'employer utilement les matériaux irréguliers tirés de la terre par le travail de l'épierrement. Les *caselle*, avec leurs toits coquets, sont des *trulli* bourgeois, bâtis avec des pierres taillées, et non avec des cailloux bruts. Mais les constructeurs de ces maisonnettes trouvent à quelques pas de leurs villages les bancs de pierres qui leur donnent les assises régulières de leurs murailles et de leurs coupoles; pour couvrir les toitures, d'autres bancs leur fournissent de minces lames de pierres feuilletées comme des ardoises, que l'on appelle *chiancarelle*. La commodité est grande de construire tout en pierres, sans avoir même besoin d'échafaudage ou de cintre, dans un pays où le bois de construction est très rare. C'est à cause de l'abondance des pierres et de l'absence des forêts que, dans la Terre de Bari, les vignerons aisés se font bâtir encore des maisons toutes hérissées de coupoles, et qu'une ville de 9.000 âmes, Alberobello, est pour une moitié bâtie en *trulli*.



Fig. 170. *Trullo* servant de chapelle, a Alberobello.

Le type des églises à coupoles, quand il eut été importé d'Orient dans la Terre de Bari, y fut adopté, pour la même raison qui avait assuré en Pouille la persistance d'un type d'habitation primitive. Dans une région qui n'était qu'un immense bloc de pierre à bâtir, le système de la coupole permettait de bâtir des églises tout en pierre. Les églises à coupole d'apparence orientale s'élevèrent à côté des *trulli*, de même que les chapelles souterraines s'étaient multipliées à côté des habitations de troglodytes [1].

Entre les édicules rustiques et les édifices religieux, des rapports plus étroits ont pu s'établir, — des rapports non seulement « géographiques », mais « historiques ». Dans la pratique de la construction, la longue expérience des matériaux locaux qu'avaient amassée les architectes populaires profitait à l'architecture savante. Les pyramides qui

1. V. plus haut, p. 132-134.

couronnent l'église de Molfetta sont couvertes, exactement comme les cônes qui surmontent les *caselle* d'Alberobello, avec des *chiancarelle* posées de champ. Ces ressemblances sont-elles limitées à la toiture des édifices, ou bien les architectes d'églises ont-ils imité jusque dans la construction des coupoles les procédés primitifs conservés en Pouille par la tradition populaire? Le problème qui se pose est un problème technique, dont les données sont faciles à préciser.

Les coupoles des *trulli* diffèrent totalement des coupoles romaines ou byzantines, ou des coupoles construites par les architectes modernes. La coupole romaine est une concrétion de blocage, moulée sur un cintre de charpente, qui la soutient jusqu'au moment où, le ciment ayant pris la dureté de la pierre, les matériaux agglomérés forment un « monolithe artificiel ». La coupole byzantine diffère de la coupole romaine en ce qu'elle est bâtie d'ordinaire en matériaux assez légers pour que le cintre soit inutile : les assises de la calotte sphérique sont constituées par des briques poreuses, agglutinées les unes avec les autres au moyen d'un ciment tenace[1]. Enfin, les coupoles modernes, ainsi que la plupart des voûtes occidentales du moyen âge, sont composées de claveaux taillés normalement à la courbe que l'on se propose de fermer ; comme dans le système romain, les matériaux sont lourds, et doivent être soutenus, pendant la construction, par un cintre résistant. Dans tous ces cas, — que les matériaux soient lourds ou légers, qu'ils soient ou non assemblés avec l'aide d'un cintre de charpente, — la solidité de la construction résulte de l'adhérence des assises superposées; cette adhérence, dans le sens vertical, ne peut être obtenue que par l'emploi du ciment. Au contraire, dans le cas des *trulli*, chaque assise est indépendante de l'assise qui la supporte. L'adhérence, d'ailleurs assez lâche, n'existe que dans le sens horizontal. Les pierres de chaque zone, calées par de menus cailloux, s'emboîtent de manière à former un *anneau* suffisamment rigide. La coupole des *trulli* est *un système d'anneaux superposés horizontalement*, au lieu d'être *un système de claveaux adhérents verticalement*.



Fig. 171. — Chapelle à trulli (Terre de Bari).

1. Telle est la règle posée par M. Choisy, dans son livre si vigoureux, *l'Art de bâtir chez les Byzantins*. Cette règle comporte des exceptions notables : dans les pays pierreux, les architectes grecs du moyen âge ont adopté la construction en pierre. Les coupoles des églises chypriotes, citées plus haut, sont appareillées régulièrement.

Au xie siècle, le procédé de construction par encorbellement, dont les paysans apuliens avaient gardé la tradition, n'était appliqué par les architectes d'édifices religieux dans aucun pays chrétien. Pour savoir si l'architecture religieuse a été modifiée en Apulie par l'architecture populaire, il suffira de répondre à la question suivante : dans les églises à coupoles de l'Apulie, les claveaux sont-ils disposés normalement à la courbe, ou bien sont-ils superposés en lits parallèles?

La petite église Santa Margherita de Bisceglie est une construction savante, d'appareil régulier, où les claveaux des diverses voûtes sont disposés normalement aux courbes. Au



Fig. 172. — L'Église-*trullo* de Crepacore (*Masseria le Turri*, près Mesagne, Terre d'Otrante).

premier abord, l'église de San Pietro, près Balsignano, avec son revêtement soigneusement joint, à l'intérieur comme à l'extérieur, paraîtra plus éloigné encore de l'irrégularité des constructions populaires. Mais l'appareil qui enserre les murs latéraux et le tambour de la coupole ne s'est pas conservé sur les toitures ; l'extrados de la voûte en berceau et de la coupole elle-même se trouvent à nu et laissent voir, non point des claveaux réguliers, mais un amas de pierres sèches, de toute forme et de toute dimension. Cette petite église, d'apparence coquette, n'est pas autre chose qu'un *trullo* des champs, étroitement vêtu, à l'intérieur et à l'extérieur, d'un mince placage de pierres taillées et cimentées selon les règles.

Les puissantes coupoles de la cathédrale de Molfetta, bâties en appareil régulier, n'ont pas eu besoin de ce revêtement de claveaux établis normalement à la courbe. Ces coupoles sont bâties toutes les trois par assises parallèles, exactement comme les *caselle*, à qui elles ont emprunté leur toiture de pierres plates. La haute coupole du milieu a même le profil elliptique des coupoles primitives qui couvrent les *trulli* les plus communs et les tombeaux de Mycènes. Les voûtes en demi-berceau qui contrebutent les coupoles sont bâties par le

même procédé. Des voûtes semblables, faciles à élever sans l'aide d'un cintre de bois, sont établies sur les galeries couvertes de plusieurs *nouraghes* de Sardaigne, de même que sur les bas-côtés des églises à coupoles de la Pouille.

Le procédé suivant lequel ont été construites toutes les voûtes de la cathédrale de Molfetta a été adopté encore par l'architecte de l'énorme coupole octogonale de la cathédrale de Bari, qui est bâtie par assises parallèles et dont la courbe se rapproche de l'ellipse [1].

La tradition primitive de la construction par encorbellement, appliquée, non seulement aux édifices bâtis entièrement en pierres, mais encore à la coupole élevée sur une gigantesque basilique, n'a pu être transmise aux architectes apuliens du XII[e] siècle que par les constructeurs anonymes des *trulli*. Pour saisir le lien qui, à l'époque normande, unit dans la région apulienne les constructions populaires et l'architecture religieuse, il resterait seulement à découvrir quelque édifice rustique qui fût un intermédiaire entre la cabane de pierres et l'église à coupoles.

Fig. 173. Plan de l'église-*trullo* des « turri ». Relevé de M. C. de Giorgi.

Non loin de Bari, à Turi (*fig.* 171) et à Bitonto, deux chapelles, dont la courte nef est surmontée de deux coupoles, sont de véritables *caselle*. En Terre d'Otrante, à quelque distance de Mesagne, un édifice de même genre s'est conservé : plus farouche et plus fruste, c'est une église-*trullo*. De l'extérieur, on ne voit que deux tours basses émergeant d'un massif rectangulaire. Les tours ont donné leur nom à la ferme dont fait aujourd'hui partie l'église transformée en étable; on appelle cette ferme la *Masseria le Turri* (*fig.* 172). Quand l'informe chapelle était encore le centre du village de Crepacore, aujourd'hui disparu, elle devait se distinguer à peine des *trulli* dont elle était la paroisse [2]. A l'intérieur, l'église des *Turri* a trois nefs étroites, dont les murs épais se rapprochent pour s'épauler les uns aux autres. La nef centrale est surmontée de deux coupoles basses, auxquelles les tours servent d'enveloppe; le bas-côté de droite est voûté en berceau; celui de gauche est couvert de larges dalles, exactement comme la mystérieuse construction mégalithique, voisine du cap de Leuca, que les paysans appellent le *Cisternale*, la « grande citerne » de Vitigliano (*fig.* 172). Les blocs rectangulaires avec lesquels est construite toute la partie inférieure des murs ont été pris à l'enceinte voisine de la ville antique de Manduria. Ces matériaux « messapiques », ces murailles épaisses,

1. Je dois ces précieux renseignements sur la construction des coupoles de Bisceglie, de Molfetta et de Bari, à M. E. Bernich, l'architecte qui a été appelé à les restaurer.

2. Aujourd'hui encore, dans l'étrange ville d'Alberobello, une casella surmontée de son cône de pierre sèche fait office de chapelle, au milieu des autres cabanes de pierres et non loin d'une grande église neuve, d'architecture classique et ambitieuse.

ces voûtes primitives et ces dalles de dolmen, tout concourt à donner une impression de rude antiquité. La chapelle des *Turri*, dont l'abside contient des restes de peintures byzantines du XIIe siècle, est une construction sans date : elle fait penser non seulement aux *trulli*, mais aux tours primitives, aux *specchie* et aux *nouraghes*.

Une autre église de campagne vient attester d'une manière plus étonnante encore la réaction que la pratique traditionnelle des constructions en pierres sèches a exercée en Pouille sur les formes de l'architecture religieuse. Cette église, qui faisait partie autrefois de l'abbaye de Barsento, se trouve à égale distance de Noci et d'Alberobello, la ville de *caselle;* elle occupe le centre même du plateau élevé entre la terre de Bari et la terre d'Otrante, et qui est encore aujourd'hui comme l'acropole des *trulli*.

A l'extérieur, l'église a l'aspect d'une petite basilique à trois nefs, précédée d'un porche (plan, *fig*. 174) : les toits à double rampant sont formés de pierres plates. A l'intérieur, chacune des nefs est couverte, non pas d'une charpente, mais d'une voûte en berceau, de profil elliptique, formée d'un amas de pierres sèches. Les *chiancarelle*, qui remplacent les tuiles, les arcs surbaissés, appareillés en claveaux, et sur lesquels repose la masse des murs et des voûtes bâties en encorbellement, tous ces détails de construction se retrouvent dans les maisonnettes voisines, éparses au milieu des champs ou réunies en villages. Cette basilique, voûtée avec les pierres qui servent aux habitations rustiques, ne ressemble à aucune église d'Italie ou d'Orient. Les seuls édifices de plan basilical plus ou moins simplifié qui soient bâtis et couverts comme l'église de Barsento se trouvent en Irlande et en Écosse, ou dans les archipels qui entourent la côte septentrionale de la Grande-Bretagne. Dans ces pays, la tradition s'est longtemps conservée d'habitations primitives couvertes en coupole, exactement comme les *trulli* de la Pouille; certaines de ces huttes de pierre existent encore dans les îles Hébrides, où elles sont appelées *beehive-houses*[1]. Au temps où les indigènes de ces régions septentrionales construisaient des villages pareils à ce qu'est aujourd'hui la ville apulienne d'Alberobello, ils furent convertis au christianisme. Parmi ces sauvages, les disciples de saint Patrick et de saint Columban bâtirent des chapelles tout en pierres sèches, couvertes à l'intérieur d'une voûte à section elliptique, et à l'extérieur d'un toit à double rampant. Quelques-unes de ces chapelles se sont conser-

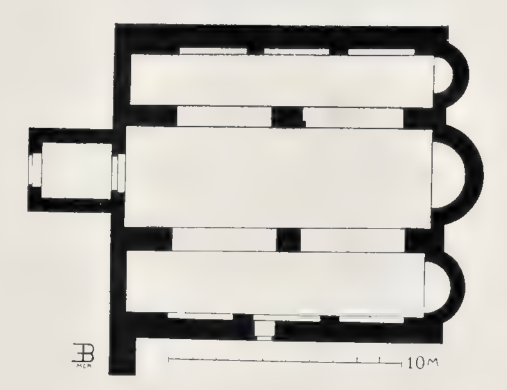


FIG. 174. — PLAN DE L'ÉGLISE DE BARSENTO (TERRE DE BARI).

1. A. MITCHELL, *The Past in the Present; What is Civilisation?* Edimbourg, 1880, I, p. 115, *fig*. 45; p. 61; — CAPTAIN THOMAS, *Proceedings of the Society of Antiquarians of Scotland*, t. III, p. 139.

vées : le Teampull Beannachadh (la « maison bénie »), qui dresse sa pyramide de pierre dans l'île d'Eilean Mor, l'une des Flannans, l'église de Saint-Ronan, dans l'île de North Rona[1], ont une ressemblance étrange avec la chapelle des *Turri ;* l'église de Saint-Kevin, à Glendalough, en Écosse[2], n'est autre que la nef centrale de Santa Maria de Barsento.

Ces oratoires sont des constructions populaires, directement issues des cabanes de pierre qui les entourent encore. Sur la falaise de Skellig Michael, le Mont Saint-Michel et le Gargano de l'Irlande, les restes du monastère dit de Saint-Finan forment un groupe de cellules en pierres, où chapelles et habitations ont le plan circulaire des *trulli* d'Apulie[3]. Non loin des chapelles archaïques de l'Irlande se dressent encore les ruines des fortins primitifs, des *duns*, qui étaient pareils aux antiques *specchie* de la Terre d'Otrante[4].

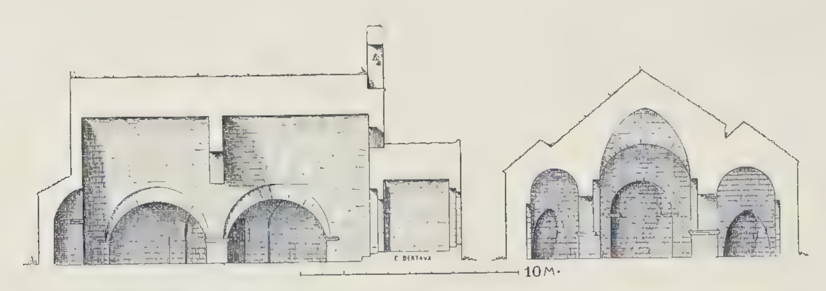


Fig. 175. — Coupes de l'église de Barsento.

Les vieilles chapelles des landes celtiques ont gardé longtemps leurs formes archaïques : comme les *trulli*, elles sont des constructions sans date. Au XII[e] et au XIII[e] siècle, les tours de forme ronde, élevées contre les églises à plan basilical, étaient encore les descendants des constructions populaires, avec leur dôme de pierre[5]. Mais les coupoles primitives ne pouvaient se combiner avec les voûtes d'arêtes et les voûtes d'ogives, dont la pratique était apportée d'Angleterre, pour donner naissance à une architecture savante et originale.

En Apulie, l'architecture religieuse à coupoles fut connue par les monuments byzantins de la Terre d'Otrante et par les rapports commerciaux avec l'Orient; elle trouva le terrain occupé et préparé par les *trulli* aux coupoles rustiques : une bouture cultivée à l'étranger se greffa sur le sauvageon aux racines séculaires. L'union de la tradition locale et de l'art oriental produisit cette architecture dont le chef-d'œuvre est la cathédrale de Molfetta, plus voisine, avec son plan de basilique et ses voûtes en encorbellement, des chapelles massives de Turi et de Barsento, que des églises grecques bâties en brique sur un plan

1. J. Anderson, *Scotland in early Christian times*, Edimbourg, 1881, in-8°, I, p. 115, *fig.* 45 : p. 120-121, *fig.* 50-51. Cf., en Irlande, l'oratoire de Gallarus (Margaret Stokes, *Early Christian Art in Ireland;* Londres, 1887 p. 155, *fig.* 69).

2. Anderson, p. 59, *fig.* 12.

3. Margaret Stokes, p. 161, *fig.* 75. Cf. la cellule de l'île d'Inchcolm (Anderson, p. 67-70, *fig.* 23 et 24).

4. *Ibid.*, p. 152.

5. Anderson, p. 126.

carré. Dans toute l'architecture du moyen âge, il n'y a pas de monuments qui soient plus complètement que ces églises de l'Apulie un produit de la « race » et du sol.

Une action confuse et persistante de l'architecture populaire sur le développement de l'art religieux peut seule expliquer ce double fait : le pullulement des coupoles en Apulie, et leur absence presque complète en Campanie jusqu'au XIIIe siècle. Sur les deux rivages opposés de l'Italie méridionale, les courants d'échanges amenaient les mêmes influences artistiques : les coupoles byzantines étaient connues par ouï-dire à Salerne comme à Trani. Mais, en Campanie, la force des habitudes romaines et l'emploi des matériaux antiques conservaient le type des basiliques couvertes en charpente ; dans la Terre de Bari, la survivance d'une espèce préhistorique dans les constructions des paysans, et l'abondance des matériaux rustiques offerts à pied d'œuvre devaient favoriser la multiplication des édifices à coupoles de pierre.

V

L'union féconde de l'architecture religieuse et savante avec une architecture populaire et rustique est un fait établi par la Terre de Bari. Ce fait comporte des conséquences qui dépassent de loin les limites de l'Apulie.

Il existe au-delà des Alpes une série nombreuse d'églises du XIIe siècle, qui, de même que les églises apuliennes, leurs contemporaines, sont couvertes de coupoles en pierre, disposées à la file sur un plan latin, en longueur. C'est le groupe des églises du Sud-Ouest de la France, dont les monuments les plus connus sont l'énorme église de Saint-Front de Périgueux, la cathédrale de Cahors, les abbatiales de Solignac et de Souillac. Von Quast a été frappé par la ressemblance superficielle qu'offrent ces églises aux coupoles de pierre avec un édifice tel que la cathédrale de Molfetta. Il a supposé que les formes byzantines, acclimatées dans l'Aquitaine, avaient été connues en Apulie par l'intermédiaire des marchands et des croisés qui gagnaient la Syrie par les ports de Barletta et de Brindisi[1]. C'est faire prendre un chemin bien détourné à une influence artistique qui pouvait gagner l'Apulie par les voies directes de la mer Ionienne et de l'Adriatique. D'ailleurs une comparaison plus attentive des églises à coupoles de la Pouille et des églises françaises de Sud-Ouest montrera, entre ces deux groupes d'édifices, des différences assez notables pour rendre inadmissible l'hypothèse gratuite du savant éditeur de Schulz. L'un des caractères distinctifs des églises apuliennes à trois coupoles est l'emploi presque constant de voûtes en demi-berceau sur les bas-côtés. Dans les églises romanes des provinces françaises, la voûte en quart de cercle est adoptée très fréquemment comme un contrefort continu, élevé sur les collaté-

1. SCHULZ, I, p. 71.

raux pour s'opposer à la poussée d'une voûte en berceau qui couvre la nef. Mais jamais la voûte en demi-berceau, d'un tracé si facile et d'un usage si courant, ne se trouve réunie, dans un édifice du Sud-Ouest de la France, avec une file de coupoles.

Les architectes de la Terre de Bari ont construit leurs coupoles sans avoir connaissance des coupoles qui s'élevaient à Cahors ou à Périgueux. Les deux groupes d'édifices à coupoles multiples qui apparaissent en même temps dans deux régions de l'Occident fort éloignées l'une de l'autre, — groupe apulien et groupe aquitain, — sont indépendants. L'existence de l'un ne s'explique pas par celle de l'autre; mais les deux groupes offrent assez d'analogie dans leur développement parallèle pour que la formation de l'un, si elle est suffisamment connue, aide à démêler les origines de l'autre.

Les églises à coupoles du Sud-Ouest de la France ont été étudiées par Félix de Verneilh[1] avec plus de détail et de méthode que les églises d'Apulie ne l'avaient été par Schulz. Cependant les conclusions du livre fameux qui révélait et expliquait l'existence d'une « architecture byzantine en France », ont été combattues, sans avoir été remplacées encore par des affirmations solidement appuyées.

La thèse de Verneilh se résumait en trois propositions : les églises à coupoles du Sud-Ouest de la France avaient pour mère commune l'église de Saint-Front de Périgueux, bâtie au XIe siècle, avec ses cinq coupoles ; Saint-Front était une imitation de Saint-Marc de Venise; l'église vénitienne avait été connue par l'intermédiaire des marchands qui, débarqués dans les ports de Provence, traversaient la France, du sud-est au nord-ouest, pour gagner le comptoir central de Limoges, et, au delà, les côtes de l'Océan et de la Manche[2].

La première de ces propositions, qui est la clef du système, a été ruinée par les études critiques qui ont précisé les dates de l'église de Saint-Front. L'édifice du XIe siècle est la vieille basilique dont une travée est restée debout, devant l'église à coupoles, comme un narthex monumental. Quant à l'église à coupoles, elle est postérieure à l'incendie de 1120 ; d'après les détails de sa décoration, elle doit être reportée au milieu du XIIe siècle[3]. Or il existe, dans la région du Sud-Ouest, des coupoles qui remontent à la fin du XIe siècle. Avec la date qui lui avait été attribuée, l'église de Périgueux a perdu le rôle de modèle fécond qui lui avait été assigné dans l'histoire de l'art roman. S'il est vrai que l'église de Saint-Front soit une imitation de Saint-Marc de Venise[4], cette église aura été construite par des

1. F. de Verneilh, *l'Architecture byzantine en France*. Paris, 1851, in-4°.

2. *Ibid.*, chap. VI, p. 129.

3. Anthyme Saint-Paul, *Bulletin Monumental*, VIe série, t. X, 1895, p. 13-18.

4. M. Dehio, l'historien de l'architecture religieuse au moyen âge, va jusqu'à douter que le plan de l'église de Périgueux, avec ses cinq coupoles, ait été imité du plan de Saint-Marc. Il fait remarquer que l'église actuelle de Saint-Front, élevée au bout d'une basilique ancienne, dont une partie n'a pas été démolie, peut être un monument inachevé. L'architecte de l'église à coupoles avait pu prévoir une nef surmontée de deux ou de trois coupoles, dont une seule a été construite. Si la basilique ancienne avait été rasée et le nouvel édifice continué sur le terrain laissé libre, Saint-Front aurait été peut-être une église de plan latin, avec une nef plus longue que le sanctuaire et un transept saillant, un monument identique aux églises de Solignac et de Souillac (Dehio et Bezold, I, p. 343). La théorie ingénieuse et vraisemblable du savant professeur montre, tout au moins, qu'il est possible d'opposer de nouvelles hypothèses à l'hypothèse de Verneilh.

Français qui avaient déjà l'habitude d'élever des coupoles; elle aura représenté en France un essai isolé de plan byzantin; elle n'aura pas donné le premier exemple d'un système de construction nouveau.

Le prototype des coupoles de l'Aquitaine, qu'il n'est plus permis de chercher à Venise, pourra-t-il être trouvé en Orient? M. Enlart a suggéré que des pèlerins français pourraient avoir rapporté le souvenir des petites églises qui élèvent encore dans l'île de Chypre leurs coupoles de pierre[1]. Il faut distinguer deux séries dans ces églises chypriotes : les unes ont le plan grec à une ou à cinq coupoles, et n'offrent avec les églises à coupoles multiples de l'Apulie ou de l'Aquitaine qu'une ressemblance de couleur, due à l'emploi de matériaux analogues. D'autres églises chypriotes ont, comme les petites églises de Cognac ou de Brantôme, une nef allongée, surmontée de deux ou de trois coupoles. Mais ces églises de plan latin ne sont que des églises latines et « romanes », couvertes à la mode du pays grec : elles sont postérieures à la conquête franque qui rangea, en 1189, l'île de Chypre parmi les États de l'Orient latin. La plupart des églises de France à coupoles et à plan latin se trouvent être plus anciennes que les premières églises du même type élevées dans une île grecque. Chypre n'est pas plus que Venise la patrie d'origine des coupoles françaises. D'ailleurs toute théorie qui essaiera d'expliquer l'existence de ces coupoles par la seule imitation de l'architecture orientale se heurtera inévitablement à une objection d'ordre topographique. Pourquoi les coupoles « romanes » réunies dans les provinces situées entre la Loire, le Plateau central et la Gironde se trouvent-elles si éloignées des ports qui étaient en relation constantes avec l'Orient? Pourquoi se sont-elles multipliées près de Bordeaux, et non près de Marseille? Pourquoi sont-elles plus voisines de l'Océan que de la Méditerranée?

Les deux archéologues qui ont repris, de nos jours, la question de Saint-Front, ont compris que, pour expliquer la présence des coupoles sur les nefs des églises d'Aquitaine, il était nécessaire d'invoquer d'autres causes qu'une influence indirecte de l'Orient. Les études de M. Brutails et de M. Spiers ont dégagé les différences de technique qui séparent les coupoles périgourdines des coupoles orientales; elles ont montré le caractère original et local d'une architecture comme celle des églises de Solignac et de Souillac; elles ont abouti l'une après l'autre à la même conclusion, à savoir que les coupoles du sud-ouest de la France sont « autochtones »[2]. Cette affirmation a besoin d'un commentaire.

Les coupoles élevées au XIe et au XIIe siècle sur les nefs des églises de l'Aquitaine forment une famille qui garde ses caractères de race dans une espèce aux variétés nombreuses : l'espèce des voûtes qui, dans la partie de la France limitée au nord par la Loire, ont remplacé les charpentes sur le vaisseau des basiliques.

Le problème posé aux architectes qui devaient couvrir de voûtes la nef des églises a

1. *L'Art gothique et la Renaissance en Chypre*, p. XXI, en note; — *Une Colonie Française du moyen âge; le royaume de Chypre* (*Minerva*, 1re année, 1902, p. 359).

2. Brutails, *Bulletin monumental*, VIe série, t. X, 1895; — R. P. Spiers, *Bulletin monumental*, VIIe série, t. II, 1897.

reçu des solutions multiples : l'une de ces solutions a consisté dans l'emploi d'une file de coupoles. Chacune des travées de la cathédrale du Puy a été couverte d'une coupole sur trompes, dessinée à l'imitation de celles qui, dans d'autres églises, étaient élevées à la croisée du transept. La nef de l'église Saint-Ours de Loches est composée d'après un principe analogue. Les deux travées de cette nef sont surmontées de deux énormes pyramides creuses, pareilles aux pyramides qui coiffent les deux tours élevées aux deux extrémités de la bizarre église. La cathédrale du Puy et l'église de Loches sont des monuments uniques, sortis de la fantaisie d'un artiste inventif. Les églises à coupoles du Sud-Ouest, loin d'être des exceptions inféconds, forment un groupe dont les individus se sont multipliés pendant deux siècles, en conservant un air d'étroite parenté. Les coupoles qui surmontent ces églises n'imitent pas un lanternon de transept, ni un couronnement de clocher ; elles sont conçues et bâties pour l'usage qui leur a été donné, celui de couvrir une travée de nef. Comment comprendre que les édifices de ce genre aient pullulé, tandis que la cathédrale du Puy restait seule de son espèce ? Il faut supposer que la contrée de l'Aquitaine où s'est formé le premier groupe d'églises à coupoles offrait au développement de ces églises un terrain tout préparé, et aux tentatives d'un architecte novateur le soutien d'une tradition locale.

Le mot qui résume les analyses de M. Brutails peut être maintenant un trait de lumière. Dire que les coupoles de l'Aquitaine sont « autochtones », c'est dire que les architectes du XIe siècle ont trouvé dans une région de la France l'habitude de construire des coupoles établie avant eux[1]. Sans doute aucune église à coupoles antérieure au siècle de l'évolution romane n'a été signalée dans les provinces où devaient s'élever l'église de Souillac et Saint-Front de Périgueux. Mais dans le Quercy, tout au moins, l'existence de coupoles indigènes pendant le moyen âge est attestée, exactement comme en Apulie, par la survivance de coupoles rustiques. Autour de Cahors, le plateau est semé de cabanes en pierres sèches, construites comme les plus simples *caselle* de la Terre de Bari, et qui achèvent de donner au Causse pierreux l'aspect des *Murgie* d'Apulie[2].

Faudra-t-il établir un rapport entre les coupoles de ces cabanes et les énormes coupoles de la cathédrale de Cahors, achevées sans doute dès 1119 ? Faudra-t-il admettre que, dans une province française, l'architecture populaire ait préparé la voie à l'architecture religieuse ? Faudra-t-il conclure de ce qui est certain désormais pour l'Apulie à ce qui est possible pour le plateau du Quercy ? Avant de hasarder une réponse, il serait nécessaire d'avoir en mains une classification chronologique des églises à coupoles de l'Aquitaine, avec une analyse technique capable de mettre à part celles des coupoles dont les pendentifs et peut-être les calottes sont bâtis par assises parallèles, suivant le procédé primitif et

1. « C'est parce qu'on savait faire des coupoles dans le pays, écrit M. Brutails, qu'on y a fait une église à cinq coupoles » (*Bull. monum.*, 1895, p. 132).

2. *Congres archeologique de France*, 1875, p. 528-531 ; — Cartailhac et Chantre, *Matériaux pour servir à l'histoire primitive de l'homme.* Paris et Toulouse ; 2e série, t. VIII, 1876, p. 351-352.

populaire[1]. Il faudrait encore déterminer le district où les plus anciennes coupoles ont été élevées. Il faudrait enfin que les campagnes du Sud-Ouest de la France eussent conservé, comme la Terre de Bari et la Terre d'Otrante, des chapelles rustiques qui servent d'intermédiaires entre les cabanes des paysans et les églises des villes. Peut-être ces éléments, dont chacun est indispensable à la solution du problème, ne seront-ils jamais réunis, et les coupoles de l'Aquitaine, saluées par un historien allemand comme les plus imposantes de l'Occident, après la coupole de Saint-Pierre, garderont-elles le secret de leur origine. En tous cas, l'exemple irrécusable des églises à coupoles de l'Apulie aura montré aux chercheurs le parti que l'histoire de l'art peut tirer de la connaissance des architectures populaires et la nécessité de faire intervenir de loin en loin, dans la suite des monuments, les traditions sans date, dont l'étude formera le *folk-lore* des pierres.

1. M. Brutails a remarqué que les plus anciennes coupoles de la région, celles de Saint-Étienne de la Cité, à Périgueux, et de Saint-Martin de Mazerat, près Libourne, ont des pendentifs bâtis « en encorbellement » (*Bull. monum.*, 1895, p. 128). Avant la restauration, les pendentifs de Saint-Front étaient, eux aussi, bâtis par assises horizontales (SPIERS, *Bull. monum.*, 1897, p. 241). L'étude technique n'a pas été faite pour la cathédrale de Cahors.

CHAPITRE IV

LE BRONZE ET L'IVOIRE

La décoration sculptée ne fait pas corps avec l'édifice dans les grandes églises de Campanie et d'Apulie. — Les plus anciennes sculptures en marbre : elles se trouvent, non pas à l'extérieur des édifices, mais dans le sanctuaire ; rareté des figures humaines dans ces sculptures. L'Italie méridionale ne possède pas de bas-reliefs comparables à ceux de l'église Santa Maria del Valle, à Cividale, et du *ciborium* de Saint-Ambroise, à Milan. — Les sculptures à sujets religieux en métaux précieux : elles ont péri. Ouvrages de bronze et d'ivoire qui se sont conservés.

I. — Les portes de bronze fabriquées à Constantinople au XI[e] siècle et données à des églises d'Italie par une famille patricienne d'Amalfi. — Les Amalfitains à Constantinople et en Syrie. — Porte de la cathédrale d'Amalfi (vers 1065) ; croix en relief ; figurines niellées et damasquinées. — Porte du Mont-Cassin (1066) ; croix et inscriptions. — Portes de Saint-Paul hors les Murs (1070) et de Monte Sant'Angelo (1076) ; décoration toute composée de gravures damasquinées. — Porte d'Atrani (1087), copie de celle d'Amalfi. Malheurs de la famille amalfitaine qui avait donné cette série de portes de bronze. — Porte de la cathédrale de Salerne (1084), donnée par un patricien de la ville ; type de la porte d'Amalfi ; dimensions plus grandes. — Siméon et Staurakios, auteurs des portes d'Amalfi et de Saint-Paul hors les Murs. Travail byzantin et iconographie grecque. — Les portes de bronze envoyées de Constantinople à Amalfi, à Salerne et à Venise n'appartiennent pas à l'histoire de l'art italien.

II. — Imitations italiennes des portes de bronze byzantines : porte de la basilique de Saint-Martin, au Mont-Cassin. — Porte du mausolée de Bohémond à Canosa (vers 1111) ; la signature : *Rogerius Melfie Campanarum*. — Melfi ou Amalfi ? — Formes anciennes du nom d'Amalfi, dans les documents écrits et dans les inscriptions gravées sur les portes de bronze. — Par la technique de la fonte et le style de la décoration la porte de Canosa diffère de la porte d'Amalfi et des autres portes byzantines. Figures damasquinées et images saintes en relief. Rosaces décorées de caractères coufiques et d'arabesques musulmanes. — Le caractère oriental de ce décor doit-il s'expliquer par un voyage que maître Rogerius aurait entrepris à la suite du prince d'Antioche, ou plus simplement par les rapports que la ville d'Amalfi entretenait avec l'Orient musulman ? La réponse reste incertaine.

III. — Les deux portes de bronze de la cathédrale de Troja. — Petite porte de 1127, signée par le fondeur Oderisius de Bénévent. Images gravées et damasquinées ; attitudes bizarres et mouvements violents ; monstrueuses têtes de lions. — La grande porte de la façade, datée de 1119, doit être attribuée au même artiste. — Images de l'évêque Guillaume et de deux comtes de Sangro. — Différences profondes qui séparent les portes exécutées par Oderisius des portes byzantines et de la porte de Rogerius. — Ouvrages perdus qui portaient la signature d'Oderisius : portes de Saint-Barthélemi de Bénévent et de Saint-Jean de Capoue. — Cet artiste peut-il être rattaché à une école amalfitaine ?

IV. — Les portes de bronze dans la Terre de Bari. — Le fondeur Barisanus de Trani. — La porte de la basilique de Monreale, en Sicile. Images saintes représentées par des figurines en relief ; deux épreuves d'une même figure, intercalées dans la décoration de la porte, sont tirées d'un moule unique. — Identité des images qui composent la décoration de la porte de Monreale et de celles qui sont représentées sur la porte de la cathédrale de Trani. — Porte datée de la cathédrale de Ravello (1179) ; cette porte a été fondue au moyen des moules qui avaient déjà servi pour la porte de Trani. — Suite chronologique des œuvres de Barisanus. — La porte de Barisanus à Monreale, comparée à la porte exécutée pour la même église par Bonannus de Pise. — Modèles qu'a copiés le fondeur de Trani : ivoires et orfèvreries. — La porte de Trani et celles de la cathédrale d'Augsbourg. — Le style de Barisanus : le fondeur de Trani a connu quelques formes de l'art antique par l'intermédiaire de l'art industriel de Byzance.

V. — La porte de la cathédrale de Bénévent. Décoration entièrement composée de reliefs. — L'histoire évangélique ; les évêques suffragants de l'archevêque de Bénévent. — La liste de ces évêques ne donne pas une indication chronologique valable pour dater le monument. — Détails de costume dans les petits bas-reliefs de bronze : la mitre des évêques. La porte de Bénévent placée aux environs de l'an 1200. — La technique n'est plus celle de Barisanus. — Souvenirs de l'iconographie byzantine ; détails qui rappellent l'art du Nord. — Bonannus de Pise. — La porte de San Zeno de Vérone ; les portes fondues en Allemagne pour les pays slaves et pour l'Italie. — Par quels intermédiaires l'influence de l'art du Nord a-t-elle pu s'exercer sur le fondeur de la porte de Bénévent ? — L'auteur de cette porte n'est pas un disciple de l'école de Trani.

VI. — Les ivoires dans l'Italie méridionale. Le *flabellum* de Canosa. — Le devant d'autel de la cathédrale de Salerne : scènes bibliques et évangéliques. — Plaques rassemblées sans ordre dans la sacristie ; quelques-unes dispersées dans les musées étrangers. — Reconstitution de la suite des scènes évangéliques. — Suite des scènes de la Genèse. — Ces ivoires sont l'œuvre d'un artiste local ; les costumes indiquent la fin du XI[e] siècle. — Modèles suivis par le sculpteur. Les ivoires de Salerne et les ivoires dits de Grado, au musée archéologique de Milan. — Le sculpteur de l'autel de Salerne a peut-être imité d'anciens ouvrages orientaux, antérieurs au X[e] siècle. — Ivoires des musées de Bologne, de Londres, de Paris et de Berlin qui peuvent être attribués à l'école salernitaine. — L'autel de Salerne reste un monument unique par sa richesse iconographique ; il représente la période la plus féconde de l'art campanien.

Dans les anciennes églises de Campanie et d'Apulie, les plus importants des ornements sculptés ne font pas corps avec la pierre de l'édifice. Seuls, quelques animaux en ronde-bosse, qui sortent à mi-corps d'une façade, sont taillés dans le même calcaire que les assises de l'appareil ; quant aux encadrements ornés des portails et des fenêtres, ils sont faits de plaques de marbre et restent indépendants de la construction. Tel portail a été ajouté à une église bâtie depuis longtemps ; tel autre a été respecté dans les remaniements successifs des murailles et survit, plus ou moins mutilé, à un édifice démoli. Aussi les documents relatifs à la construction d'une église ne s'appliquent-ils point d'ordinaire à son portail ; inversement le millésime gravé sur l'architrave d'un portail ne date point nécessairement l'église. L'histoire de la sculpture doit suivre de loin l'histoire de l'architecture.

Les plaques de marbre destinées à être encastrées dans un mur, autour d'une baie, ne commencèrent à recevoir une décoration en relief que vers la fin du XI[e] siècle. En Campanie, au temps du Duché Napolitain, et en Apulie, sous la domination lombarde et byzantine, tous les marbres sculptés pour les églises se trouvaient réunis à l'intérieur de l'édifice, où ils formaient le mobilier du sanctuaire. *Transennæ*, tabernacles, iconostases n'avaient pour décoration que des croix, des entrelacs, des rinceaux et des figurines d'oiseaux ou d'animaux. Toute figure humaine était d'ordinaire exclue des marbres qui ornaient le sanctuaire. Si l'ange de Capoue, avec son visage aplati et sa draperie sommaire [1], a fait partie d'un ambon ou d'une *transenna*, il est une exception sans seconde dans tout le midi de l'Italie. Quant à la petite Vierge du turmarque Delterios, consacrée, au XI[e] siècle, dans une église de Trani, elle n'est, comme les images en bas-relief des saints et de la Mère de Dieu, fixées aux murs de Saint-Marc de Venise, qu'une icone de marbre, destinée à tenir dans une église la même place que les images d'ivoire portatives dans un oratoire privé.

Deux églises de l'Italie du Nord possèdent encore de grandes figures de stuc, en bas-relief, représentant des saints ou le Christ en personne, et qui remontent probablement au VIII[e] ou au IX[e] siècle. Ces figures décorent le mur élevé à la manière d'un iconostase devant le sanctuaire de l'église lombarde de Santa Maria del Valle, à Cividale, et les quatre frontons du *ciborium* de Saint-Ambroise, à Milan. Les grandes images saintes en relief de Cividale et de Milan, debout dans l'attitude solennelle des figures de mosaïque rangées

1. V. plus haut, p. 87.

au fond des absides des basiliques romaines, restent isolées au milieu de la foule des marbres grossièrement décorés d'entrelacs et d'animaux : il est possible que ces stucs, qui étaient peints et dorés, aient été des contrefaçons d'ouvrages en métal précieux[1]. En effet, dans la période où les marbriers n'ont pas sculpté d'images saintes, les orfèvres ont exécuté pour les papes des bas-reliefs et même des statues en argent et en or, dont l'énumération est donnée par le *Liber pontificalis* de l'Eglise romaine.

L'Italie du Sud ne possède aucune image de stuc analogue aux saintes de Cividale et aux reliefs du *ciborium* de Milan. A Naples, comme à Rome, ce sont les métaux précieux qui, entre le VIIe et le Xe siècle, ont eu comme le privilège de représenter en bas-relief le Christ, les saints et les anges. L'école de sculpteurs que Desiderius forma au Mont-Cassin, à la fin du XIe siècle, ne fut qu'une école d'orfèvres. Tandis que des marbriers décoraient pauvrement les portails de la grande basilique de Saint-Benoît avec des rinceaux et des entrelacs élémentaires, les artistes formés par les maîtres grecs fondaient et ciselaient, à l'imitation des icones envoyées de Constantinople, toute une suite d'images saintes en bas-relief, dont la matière était l'or ou l'argent. Ces mêmes orfèvres exécutèrent de grandes croix destinées à être érigées dans le sanctuaire et qui étaient couvertes de reliefs, représentant des scènes sacrées. Peut-être ces croix avaient-elles quelque ressemblance avec la grande croix du Trésor du Latran, dont les deux faces, décorées de figurines travaillées au repoussé, racontent l'histoire biblique et évangélique[2].

Les orfèvreries monumentales du Mont-Cassin ont disparu, comme les sculptures d'argent et d'or contemporaines du Duché de Naples. Parmi les œuvres d'art conservées en Campanie et en Apulie, les seuls ouvrages de fondeur et de sculpteur qui représentent des sujets chrétiens, avant le XIIe siècle, sont des portes de bronze ou des reliefs d'ivoire.

I

Les plus anciennes portes de bronze destinées aux églises de l'Italie méridionale ont été commandées au loin et n'appartiennent à l'Italie que par les donateurs qui ont fait graver leurs noms sur le métal. Ces noms, — Mauro et Pantaléon, — sont ceux que portaient, de père en fils, les chefs d'une opulente famille d'Amalfi, qui joua, au XIe siècle, un rôle actif dans la politique du temps[3]. Les hommes influents de cette famille furent mêlés à la

1. J'ai exposé cette hypothèse, en indiquant les rapprochements qui la rendent vraisemblable, dans un chapitre consacré aux origines de la sculpture chrétienne en Italie, qui fera partie du premier volume de l'*Histoire de l'Art*, publiée sous la direction de M. André Michel (Librairie A. Colin et Cie, sous presse).

2. La croix du Latran n'est pas antérieure à la seconde moitié du XIIIe siècle (Barbier de Montault, *Annales archéol.*, XV, p. 232 et 435; Rohault de Fleury, *le Latran au Moyen Age*, pl. XXXI).

3. E. Strehlke le premier a reconstitué l'histoire des Pantaléon d'Amalfi, en se servant des inscriptions gravées sur les portes de bronze, en même temps que des chroniques. Le mémoire du savant allemand, qui avait paru en 1858 dans la *Zeitschrift für Kirchliche Archæologie und Kunst*, précédé d'une introduction de von Quast, a été reproduit par ce dernier dans l'ouvrage de Schulz (II, p. 228-245).

grande ligue que les princes et les villes de la Campanie essayèrent de former contre les Normands vainqueurs ; puis ils défendirent leur ville contre Gisulf, prince de Salerne, et eurent à souffrir des violences sanguinaires de ce « nouveau Néron ». Tout en prenant parti dans les affaires de leur pays, ils ne perdaient pas de vue la Syrie et Constantinople, où leur famille avait de grands intérêts.

Au XIe siècle, les Amalfitains occupaient à Constantinople une *scala*, tout un quartier, groupé autour de trois églises latines[1]. La famille des Mauro et des Pantaléon possédait dans ce quartier une maison, où, en 1065, Gisulf, le prince de Salerne, qui traitait encore les Amalfitains en voisins utiles, fut hébergé, quand il se rendit à Constantinople, pour essayer d'entraîner l'empereur dans une coalition contre les Normands. Pantaléon reçut en personne le prince de Salerne dans sa maison de Constantinople ; son petit-fils, qui s'appelait de même Pantaléon, habitait Constantinople plutôt qu'Amalfi. Il prenait le titre de consul, c'est-à-dire ce titre même d'*hypatos* que le *basileus* conférait au doge d'Amalfi, comme aux magistrats suprêmes de Naples et de Gaëte. Le nom de Pantaléon manque sur la liste des doges d'Amalfi : il faut admettre que ce personnage reçut du *basileus* un titre honorifique très élevé, comme étant l'un des chefs de la colonie amalfitaine de Constantinople[2].

Les membres de cette puissante famille se rendirent célèbres par leur pieuse munificence. Mauro avait fondé vers 1050 deux hôpitaux pour les marchands et les pèlerins qui se rendaient en Syrie : l'un à Antioche, l'autre à Jérusalem. C'est l'hôpital des Amalfitains, établi dans la ville sainte avant les croisades, qui devint l'origine de l'Ordre des Hospitaliers de Saint-Jean. Pantaléon, fils aîné de ce Mauro, commanda à Constantinople des portes de bronze pour la cathédrale de sa ville natale. Son exemple fut imité par son fils et son petit-fils. Tandis qu'Amalfi envoyait de l'argent pour des fondations pieuses à des villes musulmanes de Syrie, Constantinople envoyait des ouvrages d'art à Amalfi et, par la voie d'Amalfi, à d'autres villes italiennes.

Sur les portes de bronze fondues à Constantinople pour la famille amalfitaine sont disposées des images et des inscriptions latines appropriées au donateur et à l'église. Les portes de la cathédrale d'Amalfi se composent de vingt-quatre plaques fixées sur deux battants de bois et encadrées dans des lamelles de bronze ; six têtes de lions placées à la file se détachent en relief sur l'une des bandes horizontales et tiennent dans leur gueule l'anneau qui sert de marteau. Seize des compartiments de la porte étaient garnis chacun d'une croix de bronze, du pied de laquelle se détachaient deux rinceaux[3]. Ces croix, toutes fondues dans un même moule, étaient maintenues sur les plaques de métal par quatre clous de bronze, pareils à ceux qui fixent les bandes.

Le décor des quatre compartiments du milieu, qui est un véritable travail d'artiste,

1. Heyd, *Histoire du Commerce du Levant*, trad. Furcy-Raynaud, Paris, 1886 ; I, p. 252 ; — *le Colonie commerciali degli Italiani in Oriente*, I, p. 6 et 7.
2. Heyd, I, p. 101-103.
3. Schulz, *Atlas*, pl. LXXXV, fig. 6 et 7.

n'est pas composé de reliefs fabriqués à la douzaine, mais de figurines représentées au moyen d'une technique plus voisine de celle du peintre et de l'émailleur que de celle du fondeur ou du sculpteur. Dans les traits larges et profondément gravés, qui marquent les contours et les plis des draperies, l'ouvrier a tantôt enfoncé au marteau de fines lamelles d'argent qui ont fait corps avec le bronze, tantôt coulé un émail vert ou rouge ; les visages, les mains et les pieds eux-mêmes sont faits d'une mince plaque d'argent, sur laquelle des traits fins, remplis d'émail noir, soulignent les traits du visage ou séparent les doigts. Cette technique est une combinaison savante du damasquinage et du nielle. La gravure a la précision et l'accent du trait dessiné par des lamelles d'or sur les émaux cloisonnés du xe et du xie siècle ; les proportions des personnages sont légèrement allongées. Sur les quatre figures, deux, le Christ et la Vierge, sont désignées par les ordinaires sigles grecs (IC XC, MP ΘΥ) ; les deux autres, saint Pierre et saint André, par des légendes latines. Une assez longue inscription latine, gravée sous l'image de saint André, indique que la porte a été donnée par Pantaléon, fils de Mauro, en l'honneur de ce saint, à qui les Amalfitains avaient dédié leur cathédrale et l'une des églises qu'ils possédaient à Constantinople. Le Pantaléon dont il est question est cité comme un défunt dans un acte daté de 1066[1] ; il aura sans doute commandé la porte de bronze vers 1065, lors du séjour qu'il fit à Constantinople avec le prince lombard de Salerne.

Les portes données par Pantaléon excitèrent l'admiration de Desiderius, abbé du Mont-Cassin, quand il les vit toutes neuves et brillantes d'argent, lors du voyage d'affaires qu'il fit à Amalfi, en 1066. L'abbé ayant formé le projet d'en faire exécuter d'analogues pour l'église de son monastère, Mauro, fils de feu Pantaléon, se chargea des frais de la commande. La porte, qui fut envoyée de Constantinople, dans l'année même, et qui est encore en place à l'entrée de la basilique du Mont-Cassin, n'est décorée que de croix presque identiques à celles qui sont fixées sur la porte d'Amalfi[2]. Aucune figure n'est gravée sur le bronze. Les plaques restées nues portent une longue inscription, en lettres damasquinées, qui donne le dénombrement des églises vassales du Mont-Cassin, et dont le texte fut envoyé sans doute à Constantinople par Desiderius.

Mauro s'était contenté d'offrir à saint Benoît un ouvrage tout industriel et de la décoration la plus monotone. Son fils Pantaléon fut plus généreux. Il fit exécuter à Constantinople des portes de bronze qui, pour la richesse des sujets et pour la finesse du travail, comptent parmi les plus précieux chefs-d'œuvre de l'art byzantin. L'une de ces portes, qui fut commandée moins de quatre ans après la porte de l'abbé Desiderius, fut destinée à la basilique romaine de Saint-Paul hors les Murs, desservie par une communauté bénédictine qui dépendait du Mont-Cassin. L'inscription latine gravée sur l'une des plaques donne la date de 1070 et, avec le nom du consul Pantaléon, ceux du pape

1. Schulz, II, p. 242, n. 3.
2. Schulz, II, p. 116, fig. 80.

Alexandre II et du moine Hildebrand, archidiacre de l'église, qui devint le glorieux pape Grégoire VII. Pantaléon s'est fait représenter lui-même, à genoux devant saint Paul, le patron de la basilique. Chacun des compartiments est décoré de figures damasquinées; même les croix qui occupent encore quatre des compartiments ne sont pas des appliques de bronze : comme les personnages, elles sont figurées par une gravure garnie d'argent ou de nielle. Sur les compartiments qui ne sont point occupés par les inscriptions ou les croix, le graveur a déroulé une suite d'images de saints et de scènes chrétiennes qui suffiraient à la décoration peinte de toute une église d'Orient : prophètes, histoire évangélique, depuis la Nativité jusqu'à la Descente aux Limbes, images des apôtres, avec la scène de leur martyre ou de leur « dormition » dans le sein du Seigneur[1].

Six ans plus tard, une autre porte de bronze, donnée par le même Pantaléon d'Amalfi, fut mise en place à l'entrée de la grotte miraculeuse du mont Gargano. Comme la porte de Saint-Paul hors les Murs, cette porte est, du haut en bas, couverte de gravures damasquinées; les croix même ont ici complètement disparu : sauf un compartiment réservé pour l'inscription dédicatoire, chacune des plaques met en scène un épisode de l'histoire des anges, dont le prologue, au delà des temps, est la lutte victorieuse contre les anges rebelles, et dont le récit s'achève lorsque commence l'histoire du sanctuaire du Gargano, avec les trois apparitions de l'archange Michel à l'évêque de Siponto[2]. L'inscription qui nomme le donateur indique en propres termes que la porte a été fondue dans la ville impériale de Constantinople; elle contient une curieuse recommandation adressée par Pantaléon d'Amalfi aux chanoines de l'église souterraine : celle de faire nettoyer chaque année les battants, selon le procédé dont le donateur avait sans doute rapporté le secret de Constantinople, afin de conserver le poli du bronze et l'éclat des filets d'argent[3].

Les années pendant lesquelles Pantaléon s'était occupé de faire exécuter deux portes, qui restent des œuvres sans pareilles, avaient été tragiques pour sa famille et désastreuses pour sa ville. Gisulf, le terrible prince de Salerne, avait déclaré à Amalfi une guerre à mort, dans l'espoir de mettre la main sur des richesses accumulées par deux siècles de commerce avec les pays des trésors. Le Lombard avait armé des pirates qui gardaient l'entrée du golfe : le vaisseau qui portait les plaques damasquinées destinées à la basilique romaine dut déjouer leurs embûches pour entrer dans le port d'Amalfi. Un des frères de Pantaléon, le jeune Mauro, tomba aux mains de Gisulf, qui, après avoir essayé

1. S. d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les Monuments*; t. IV, pl. XIII-XX; — Bayet, *l'Art byzantin*, p. 206, fig. 69.

2. S. Borgia, *Memorie di Benevento*, Rome, 1763, I, p. 177 (gravure très inexacte); — Huillard-Bréholles, *Monuments des Normands*, etc., pl. V; — Schulz, I, p. 243-260; *Atlas*, pl. XXXIX.

3. Cette inscription est gravée sur toute la largeur des deux battants, entre la 5e et la 6e série de plaques, en partant du haut :

† *Hoc opus completum est in regiam urbem Constantinopoli adjubante domino Pantaleone, qui eas* [portas] *fieri jussit anno ab incarnatione Domini millesimo septuagesimo sexto.*

† *Rogo et adjuro rectores sancti Angeli Michaelis, ut semel in anno detergere faciatis has portas, sicuti nos nunc ostendere fecimus, ut sint semper lucide et clare.*

de le mettre à rançon, le fit mutiler membre par membre et enfin jeter à la mer. Cependant le fils de Pantaléon, nommé Pantaléon comme son père, se trouva encore assez riche pour offrir, en 1087, une porte de bronze à l'église de Saint-Sauveur d'Atrani, petite ville qui était comme un faubourg d'Amalfi. Cette porte fut une exacte reproduction de la porte donnée, vers 1065, par le bisaïeul de Pantaléon à la cathédrale de la ville voisine[1]. Entre les deux portes un seul détail marqua une différence : l'image de saint André fut remplacée sur la porte d'Atrani par celle de saint Sébastien, qui était l'un des protecteurs de l'église.

Au temps même où le fils du donateur des portes de Saint-Paul et de Monte Sant' Angelo faisait la dépense d'une porte de bronze, la dernière qui dût être offerte par sa famille à une ville d'Italie, un noble de Salerne, dans l'évidente intention de rivaliser avec la magnificence des patriciens d'Amalfi, donna à la cathédrale de sa ville natale une porte de bronze, qui, comme les portes commandées par les chefs de la colonie amalfitaine de Constantinople, fut exécutée dans la ville impériale. La porte de Salerne, destinée à l'église achevée en 1084, est sans doute contemporaine, à peu d'années près, de la porte d'Atrani; comme cette dernière, elle est une reproduction de la première porte donnée par Pantaléon, celle de la cathédrale d'Amalfi. Les croix en relief sont identiques sur les deux portes[2]. Mais la porte de Salerne est beaucoup plus grande que celle d'Amalfi : elle est composée de cinquante-quatre compartiments, au lieu de vingt-quatre[3]. La décoration damasquinée occupe huit des plaques, au lieu de quatre. L'un des compartiments est rempli par une inscription de six hexamètres, contenant la dédicace à l'évangéliste saint Mathieu, dont les reliques étaient le plus précieux trésor de l'église. Sur la plaque qui fait pendant à la plaque qui porte l'inscription est gravée une fontaine, où s'abreuvent deux griffons, et qui est surmontée d'un tabernacle, au-dessus duquel volent deux oiseaux : c'est un motif oriental des *transennæ* de marbre sculptées au x[e] siècle pour Naples et pour Sorrente. Au-dessous de ces deux plaques, six autres plaques ornées de gravures damasquinées occupent toute la largeur des deux battants. Les figures représentées sous les arcatures ouvragées sont le Christ (IC XC), qui, comme dans les grottes basiliennes, tient un livre ouvert avec le verset : ΕΓΩ ΗΜΙ ΤΟ ΦΟϹ ΤΟΥ ΚΟ (σμου) ; la Vierge (ΜΡ ΘΥ), vue de face, et une série d'apôtres, désignés, non plus par des inscriptions grecques, mais par des inscriptions latines : saint Pierre, saint Paul, saint Simon et saint Mathieu. Des deux côtés du saint patron de l'Église, deux figures debout représentent les deux donateurs, Landulf Butromile et sa femme Guisa. Tous deux portent le long costume de cour des patriciens de Byzance, avec des appliques carrées et des croix brodées. L'homme a sur la tête une sorte de chaperon qui retombe sur l'épaule, la femme un haut bonnet. Le noble Lombard qui, sous la domi-

1. Schulz, II, p. 259 et 285, fig. 116.
2. Schulz, II, p. 285, fig. 115.
3. Schulz, II, p. 284, fig. 114.

nation de Robert Guiscard[1], a fait ainsi dessiner sa silhouette à Byzance, prend, sur l'inscription qui accompagne son portrait, le titre de *protosebastos*, celui-là même que le *basileus* reconnaissait au doge de Venise[2].

Parmi les portes de bronze envoyées de Constantinople en Italie par la voie d'Amalfi et de Salerne, il en est deux dont les auteurs sont connus. On lisait autrefois, sur l'une des croix de la porte d'Amalfi, qui de nos jours s'est détachée et a disparu, une inscription bilingue, avec le nom de Siméon, *artifex hujus laboris*[3]; sur la porte de Saint-Paul hors les Murs, une phrase gravée en cursive grecque est la signature du fondeur Staurakios[4]. Ces Grecs habitaient peut-être l'atelier impérial d'où sortirent les orfèvreries et les émaux destinés au Mont-Cassin. Lorsqu'ils eurent à remplir les programmes donnés par les patriciens d'Italie, ils suivirent, dans leur travail de graveurs, les formules iconographiques adoptées par les miniaturistes et les mosaïstes. Une fois, ces artistes se trouvèrent en présence de sujets pour lesquels le modèle n'était donné ni par les psautiers, ni par les ménologes. Il s'agissait d'illustrer en détail une légende de saint Michel, rédigée sans doute par les chapelains de la grotte du Gargano. A côté de faits illustres, comme la victoire de l'archange sur les anges rebelles, et de personnages familiers à l'art oriental, comme Daniel et les trois enfants dans la fournaise, qui devaient être vêtus d'anaxyrides collantes et coiffés du bonnet persan, la légende envoyée d'Italie mettait en scène des épisodes d'intérêt local, avec lesquels l'art byzantin n'avait jamais eu à compter. Les graveurs de Constantinople satisfirent tout ensemble au sujet latin et à la tradition byzantine : ils représentèrent sainte Cécile, la vierge romaine, et son fiancé Valérien couronnés par un ange, avec l'attitude et le costume impérial que les sculpteurs d'ivoires prêtaient aux figurines du *basileus* et de la *basilissa* couronnés par le Christ[5]. Les trois apparitions de l'archange à l'évêque de Siponto furent simplement calquées, trait pour trait, sur la gravure qui représentait l'apparition d'un ange à saint Joseph endormi. Ainsi, exception faite pour les inscriptions latines, les portes de bronze de la fin du XIe siècle qui sont conservées en Italie ne se distinguent par aucun détail des portes qui durent être fondues à la même époque pour des villes d'Orient. Comme la porte envoyée de Constantinople à Saint-Marc de Venise[6], les portes commandées dans la ville impériale par une famille d'Amalfi et par un patricien

1. C'est par erreur que M. Bayet a nommé Robert Guiscard, fondateur de la cathédrale de Salerne, parmi les donateurs de la porte de bronze (*l'Art byzantin*, p. 204).

2. Schulz, pl. LXXXV, fig. 4 et 5; — Bayet, *l'Art byzantin*, p. 205, fig. 68. La femme de Landulf, elle aussi, est appelée Sebasti (σεβαστή, avec l'iotacisme).

3. SIMEON P. SYA ΑΡΟΧΑΛΙΟΣ. Artifex hujus laboris (Camera, *Storia di Amalfi*, 2e éd., I, p. 155; d'après un manuscrit de Dom Amentola).

4. ✝ Ἐκαμώθη χειρὶ ἐμοῦ Σταυρακίου τοῦ χύτου οἱ ἀναγινώσκοντες εὔχεσθε ὑπ' ἐμοῦ.

5. Schulz, *Atlas*, pl. LXXXV, n° 2. Cf. le célèbre ivoire de Romain IV et Eudoxie, au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale de Paris (Molinier, *les Ivoires*, p. 97).

6. [Urbani de Gheltof] *La Basilica di San Marco*, p. 405; *Planches*, t. V, pl. 191, A[1]; — Ch. Errard, *l'Art byzantin; I, Venise;* Paris, 1902, in f°, pl. II. Les gravures damasquinées qui ornent les quatre plaques inférieures de cette porte forment un décor d'oiseaux affrontés, de dragons et de lions, qui rappelle la fontaine et les animaux figurés sur deux plaques de la porte de Salerne.

de Salerne doivent être rangées parmi les monuments de l'art byzantin. Étudiées en Italie, ces plaques de bronze damasquiné sont des documents remarquables de l'histoire d'Amalfi et de la colonie amalfitaine établie dans la ville impériale; mais elles n'intéressent l'histoire de l'art italien que par les imitations qu'elles ont suscitées.

II

Les portes de bronze exécutées à Constantinople vers la fin du XIe siècle furent aussitôt imitées par des artistes locaux à Venise et dans l'Italie méridionale. Un procurateur de la fabrique de Saint-Marc, Leo de Molino, qui est cité dans un acte de 1112, a fait graver son nom sur une porte, décorée de figures damasquinées comme la porte byzantine, et qui ne se distingue de cette dernière que par un style plus lourd et par des inscriptions latines[1]. Une autre porte, simplement décorée de croix en relief, fut exécutée, dans le cours du XIIe siècle, pour la basilique vénitienne. De même, la porte décorée de croix que Mauro d'Amalfi avait donnée à la grande basilique du Mont-Cassin fut copiée sur place par les artistes qu'avaient formés les maîtres grecs employés par l'abbé Desiderius[2]. Cette seconde porte, qui était destinée à la basilique de Saint-Martin, a disparu avec l'église qu'elle décorait.

Des ateliers de fondeur de bronze et de damasquineur se formèrent dans l'Italie méridionale, en dehors de l'atelier monastique du Mont-Cassin. Sur la porte de bronze qui ferme l'étrange mausolée bâti à Canosa, après l'année 1111, pour recevoir la dépouille de Bohémond, prince d'Antioche, on lit, au-dessous des inscriptions pompeuses qui célèbrent le vainqueur de la Syrie, une signature d'artiste : SANCTI SABINI CANUSII ROGERIUS MELFIE CAMPANARUM FECIT HAS JANUAS ET CANDELABRUM.

Huillard-Bréholles transcrivit inexactement un mot de l'inscription, d'après la lecture fautive publiée au XVIIIe siècle par Tortora; au lieu du mot *Campanarum*, gravé en toutes lettres, il donna l'abréviation : « *Campan.* » Du mot tronqué il fit le nom de la province de Campanie, et il admit, sans discussion, « qu'un artiste normand, du nom de Roger, avait fait cette porte et le chandelier du tombeau à Melfi de Campanie », c'est-à-dire « à Amalfi[3] ».

Le « chandelier » dont il est question était, sans aucun doute, un candélabre de métal destiné à porter le cierge pascal dans la cathédrale voisine. Quant au nom de ville qui accompagne le nom de l'artiste, Schulz, qui a copié l'inscription lettre par lettre[4] et l'a reproduite en fac-simile[5], admet qu'il s'agit bien d'Amalfi.

1. *La Basilica di San Marco*, p. 404 et pl. XVI, à la suite du texte; *Planches*, t. II, pl. 79, n° 126.
2. Sur les seize plaques qui furent ajoutées à la porte donnée par Mauro, pour l'agrandir aux dimensions du portail de la nouvelle basilique, voir plus haut, p. 177, n. 3.
3. HUILLARD-BRÉHOLLES, *Monuments des Normands*, etc., p. 20.
4. SCHULZ, I, p. 61, n. 3.
5. *Atlas*, pl. X. Voir plus haut, p. 315, *fig.* 123.

Tout récemment, deux critiques italiens ont observé, chacun de son côté, que le mot *Campanarum* ne peut désigner la Campanie : ce mot indique bien plutôt la profession de l'artiste, qui était fondeur de bronze. *Rogerius Campanarum* est « Roger des Cloches ». Quelle que soit la traduction exacte grammaticalement, le sens du mot n'est pas douteux : *Campanarum* ne vient pas de *Campania*, mais de *campana*.

La remarque était importante, et ceux qui l'ont faite en ont vu les conséquences possibles : l'inscription ne parle plus expressément d'une ville appelée Melfi « de Campanie »; dès lors, pourquoi traduire Melfi par Amalfi ? N'est-il pas légitime de penser à la ville de Basilicate qui fut la première capitale des Normands d'Italie, et qui porte encore le nom de Melfi[1] ? « Partout », écrit M. Guarini, « dans Guillaume de Pouille, dans Goffredo Malaterra, dans Léon d'Ostie, dans la chronique de Bari, dans Lupus Protospata, dans Falco de Bénévent, dans Romoaldo de Salerne, dans l'abbé de Télèse, partout, dans les vies des saints, dans les documents privés, dans les actes des princes et des églises, Melfi est Melfi de Basilicate[2]. » Et, sans hésiter, il rend à la Basilicate l'honneur d'avoir produit, au XIe siècle, l'artiste qui, sur la foi de Huillard-Bréholles et de Schulz, était cité comme un Amalfitain.

Il est vrai que dans les documents écrits, — chroniques ou contrats notariés, — c'est par exception que le nom de Melfi se trouve appliqué à la ville campanienne d'Amalfi. Mais il reste deux monuments, contre lesquels tous les parchemins d'archives ne peuvent prévaloir : ce sont les inscriptions de deux portes de bronze antérieures de peu d'années à la porte de Canosa, celles de Saint-Paul hors les murs et du Mont-Cassin. Sur l'une de ces portes est gravée cette prière, adressée à saint Paul au nom de l'*hypatos* Pantaléon d'Amalfi :

⁛ PAULE BEATE, PRECES DOMINO NE FUNDERE CESSES
CONSULE MALFIGENO PRO PANTALEONE ROGANDO...

Sur l'autre le donateur, Mauro d'Amalfi, est désigné en ces termes :

HOC STUDIIS MAURI MUNUS CONSISTIT OPUSCLI,
GENTIS MELFIGENE RENITENTIS ORIGINIS ARCE...

Le témoignage concordant de deux monuments de l'art de bronze, opposé au témoignage de la plupart des documents écrits, donne une raison suffisante d'admettre que, vers la fin du XIe siècle, la ville d'Amalfi avait deux noms : un nom d'usage courant, qu'elle a seul conservé jusqu'à nos jours, et un nom plus rare, une sorte de nom sacré, peut-être un nom archaïque, devenu un nom épigraphique. Ce nom, *Malfia* ou *Melfia*, est celui que le fondeur Rogerius a gravé sur le bronze de la porte de Canosa.

1. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, II, p. 538, n. 2.
2. *Napoli Nob^mn*, XI, 1902, p. 178-179.

Il est donc impossible d'affirmer que, dans la signature de cet artiste, le mot *Melfie* désigne Melfi de Basilicate ; il reste également impossible de le nier. Seule une analyse du monument lui-même pourrait décider si l'auteur de ce monument était un Apulien, né au pied du mont Vulture, ou bien un Campanien venu des bords du golfe de Salerne.

L'ouvrage de maître Rogerius ne ressemble aux portes fabriquées à Constantinople que par l'emploi du damasquinage et des minces plaquettes d'argent découpées qui forment la silhouette des mains, des pieds et des visages. Pour tout le reste, la porte de la chapelle funéraire de Canosa diffère complètement de la porte de la cathédrale d'Amalfi et de tous les ouvrages similaires. Le bronze ne forme pas un simple revêtement, composé de plaques de dimension uniforme, destinées à être assemblées sur une porte de bois : la porte de Canosa tout entière est de métal massif ; en tournant sur ses gonds, elle rend un son de cloche. L'un des battants a été fondu d'un jet, avec son décor en relief ; l'autre est composé de quatre pièces, jointes sans l'aide d'aucun clou, et si artistement que l'assemblage n'est visible que de l'intérieur du mausolée. Les deux battants sont dissymétriques par les proportions et par la décoration. Le battant massif, plus étroit que l'autre, porte trois rosaces, entre lesquelles tout le champ est couvert par les hexamètres épiques qui célèbrent la gloire de Bohémond. L'autre battant ne porte d'autre inscription que la signature du fondeur. Les quatre compartiments sont décorés comme il suit : ceux du haut et du bas portent deux rosaces, fondues avec la plaque sur laquelle se détache leur relief ; les compartiments du milieu sont occupés par deux groupes de figures gravées et damasquinées, celles qui représentent les deux fils de Robert Guiscard, Bohémond et Roger, à genoux devant le Christ, et, plus bas, debout, côte à côte, Bohémond II, fils de Bohémond le Grand, Tancrède, neveu du premier prince d'Antioche, et Guillaume, fils de Roger[1]. Des personnages historiques, les uns morts depuis peu de jours, les autres vivants, occupent, sur la porte de Canosa, la place qu'occupaient sur les portes byzantines les figures gravées et damasquinées des personnages sacrés. C'est que la porte signée par le fondeur d'Amalfi n'était pas destinée à montrer des images pieuses aux fidèles qui se présentaient à l'entrée d'une église : elle était la clôture d'un mausolée. Les images viriles gravées sur le bronze rappelèrent le héros et sa race, comme les vers gravés autour de la coupole et sur l'un des battants.

Les figures sacrées ne sont pas oubliées ; mais, par une innovation remarquable, elles se montrent, non pas en silhouette gravée, avec un visage d'argent niellé, mais sous forme de reliefs de métal. Au-dessus des deux Normands agenouillés, le personnage qui se détachait en relief était sans doute un Christ de majesté, assis sur son trône. Au milieu de l'une des rosaces qui ornent le battant dépourvu d'images gravées, on distingue des trous de tenons dans une silhouette à deux nimbes : cette silhouette était

1. V. plus haut la reproduction de la gravure publiée par Schulz (*fig.* 123, p. 315). Une photographie de la porte de Canosa par M. Moscioni, de Rome, est reproduite dans un ouvrage récent, dont le texte est négligeable et l'illustration luxueuse : Kutschmann, *Meisterwerke Saracenisch-Normannischer Kunst in Sizilien und Unter-Italien* ; Berlin, 1900, pl. 35.

remplie autrefois par un buste en relief de la Vierge avec l'Enfant ; sur le champ du médaillon est gravée l'inscription suivante : MARIA MATER ; IHS FILIUS MARIE.

Maintenant que les deux figurines fondues à part se sont détachées et ont disparu, le décor en relief de la porte de Canosa est exclusivement composé de bordures et de rosaces qui ont été fondues avec la masse des battants. Les bordures, fort larges, sont couvertes de palmettes et de fleurons très plats et très sveltes; sur l'un des battants, les bandes verticales sont interrompues, à la rencontre des bandes horizontales, par des mufles de lion, qui n'ont pas plus de saillie que les palmettes. A côté de ces bandes qui, comme les figures damasquinées, sont dessinées avec l'élégante sévérité des formules byzantines, les rosaces étonnent par une complication qui rappelle les plus fantaisistes ouvrages de l'Orient musulman. Les trois rosaces disposées sur l'un des battants, y compris celle qui encadrait le médaillon de la Vierge, sont couvertes de caractères coufiques, qui, bien que privés de sens, ont, dans leurs hampes et dans leurs ligatures, toute la souplesse nerveuse des caractères détachés sur les frises des mosquées du Caire ou des villas royales de Palerme[1]. Les deux rosaces de l'autre battant sont formées de polygones étoilés, qui se combinent avec des entrelacs curvilignes pour former une inextricable arabesque, logiquement déduite d'une épure géométrique. Dans les triangles que dessinent les bandes entre-croisées, des oiseaux sont nichés en tous sens[2]. Les lignes de la rosace et les silhouettes des oiseaux se détachaient sur un champ incrusté d'argent. Cette technique, appliquée à de pareilles combinaisons décoratives, rappelle bien moins les portes de bronze exécutées à Byzance que les aiguières et les bassins de cuivre décorés d'incrustations d'argent par des ouvriers musulmans. Le procédé, que les Sarrasins appelaient *keft*, est celui qui fut pratiqué pendant le moyen âge au Caire et à Mossoul, et auquel Damas a donné son nom[3]. Le dessin compliqué des polygones étoilés et des entrelacs curvilignes tracés par le fondeur Rogerius se retrouve sur des pièces orientales du XIIe siècle, telles que le bassin de cuivre orné de figures gravées et dorées qui est conservé au Musée de Palerme[4], ou le coffret en filigrane d'argent qui fait partie du trésor de la cathédrale de Trèves[5]. Aucun ouvrage d'orfèvrerie byzantine n'offre, sur des bandes décorées ou des rosaces, un lacis d'une telle finesse, non pas même les cadres d'icones, qui, comme celui de la lipsanothèque de Gran (Hongrie)[6], semblent être des imitations de modèles sarrasins exécutées en pays grec. Quant au décor des portes byzantines, il est toujours réparti entre des compartiments *rectangulaires* et ne prend jamais la forme *circulaire* des rosaces de Canosa. C'est dans l'art musulman que les disques engendrés par des polygones étoilés ont formé le décor du mobilier de bronze destiné aux mosquées. La porte de Canosa, avec ses

1. V. les détails calqués par Perkins : *les Sculpteurs italiens; Album*, pl. XLVIII.
2. Dessin détaillé dans l'*Atlas* de Schulz, pl. XLI.
3. Stanley-Lane Poole, *The Art of the Saracens in Egypt*, Londres, 1886, p. 151 et suiv.
4. Ce bassin provient du monastère *delle Vergini* (di Marzo, *Delle Belle Arti in Sicilia*, 1858, II, p. 314 et pl. XII).
5. Aus'm Werth, *Kunstdenkmäler in der Rheinländern* (*Atlas*, 1866, in-f°, pl. LVI).
6. Béla Czobor, *Die Historische Denkmäler Ungarn's;* 1899, pl. X; — Molinier, *Histoire des Arts appliqués à l'Industrie ;* IV, *l'Orfèvrerie ;* p. 51, pl. I.

rosaces couvertes de caractères coufiques ou d'arabesques entrelacées, fait songer à deux précieux monuments de l'art du métal, exécutés au Caire pendant le XIV[e] siècle : la porte de la mosquée d'Olgay-el-Yousouf, sur laquelle est appliqué un grand disque ajouré, et une table de bronze, décorée de grandes rosaces damasquinées, qui est exposée au Musée du Caire, et qui provient du Mâristan ou mosquée-hôpital du sultan Kalaoun[1].

La porte de mosquée, sanctifiée par des images de la Vierge et du Christ, qui fermait la chapelle funéraire de Bohémond, se trouvait à sa place dans le portail d'un édifice qui était un véritable *turbeh* musulman. Peut-être ceux qui firent élever au prince d'Antioche un monument analogue à ceux des califes et des marabouts auront-ils voulu que la porte de bronze, sur laquelle des inscriptions hautaines parlaient de la Syrie, rappelât l'Orient jusque par les fantaisies de son décor ; peut-être auront-ils donné pour modèle au fondeur des ouvrages de cuivre damasquiné que Bohémond avait rapportés en Pouille.

Il restera à expliquer comment maître Rogerius se sera trouvé capable de tracer des arabesques géométriques et d'exécuter les fines incrustations du *keft* avec l'habileté d'un ouvrier de Mossoul ou de Damas. Une telle virtuosité suppose toute une éducation d'artiste et toute une tradition d'atelier. Si l'on admet que le fondeur des portes de Canosa soit un Apulien de Melfi, on ne pourra croire qu'il ait appris en pleine Basilicate les procédés les plus délicats des arts orientaux. Il faudra supposer qu'avant de travailler à la décoration du mausolée de Bohémond, il ait suivi le Normand en Syrie ; dans cette hypothèse, la porte de bronze aux médaillons bordés de caractères coufiques serait un monument historique de même signification que ces étranges monnaies frappées à Antioche par Tancrède, pendant la captivité de son oncle Bohémond : au revers, la croix, avec l'inscription grecque : IC XC NIKA ; au droit, le buste du prince franc, portant la longue barbe à l'orientale, et coiffé du turban[2].

Si l'on croit que le fondeur Rogerius soit originaire d'Amalfi, on pourra éviter l'hypothèse d'un voyage d'Orient accompli par l'artiste. Les ouvrages de cuivre fabriqués au Caire ou à Mossoul devaient être connus dans une ville qui, d'après le texte célèbre du chroniqueur Guillaume de Pouille, recevait, à la fin du XI[e] siècle, les marchands d'Alexandrie et d'Antioche, et qui connaissait non seulement les Arabes de Sicile, mais ceux des pays barbaresques et de la « Lybie ». Au lieu de citer, à propos de la porte de Canosa et de ses arabesques musulmanes, les monnaies de Tancrède au turban, il est facile de rappeler les *tarins* frappés, au XII[e] siècle, par les villes d'Amalfi et de Salerne, et sur lesquels des caractères coufiques se mêlent aux lettres latines et aux symboles chrétiens[3].

A côté des rosaces décorées à la mode sarrasine, les figurines damasquinées, qui, sur la porte de Canosa, représentent des princes normands, semblent imitées directement d'un

1. PRISSE D'AVESNES, *l'Art arabe; Atlas*, Paris, 1872, in-f°, t. IV, pl. CLXVIII à CLXXII.

2. SCHLUMBERGER, *Numismatique de l'Orient latin*, p. 45 ; pl. II, n° 7 ; — *les Principautés franques du Levant*, p. 14-15.

3. AMARI, *Storia dei Musulmani in Sicilia*, t. II, p. 458. — D. SPINELLI, prince de SAN GIORGIO, *Monete cufiche battute da principi longobardi, normanni e svevi nel Regno delle Due Sicilie*; Naples, 1844, in-4°.

modèle envoyé de Constantinople, et tel que la porte de la cathédrale d'Amalfi. En vérité, la ville de l'Italie méridionale où a pu se former le plus facilement un artiste instruit à la fois des techniques byzantines et musulmanes est bien cette *Melfia*, dont le nom, gravé sur la porte du Mont-Cassin, reparaît sur celle de Canosa. Pour établir définitivement que le fondeur Rogerius est un Amalfitain, il faudrait seulement avoir découvert un second ouvrage de style musulman qui ait été authentiquement exécuté à Amalfi. Cet ouvrage ne s'est point encore trouvé : la porte de Canosa reste une merveille unique en pays chrétien. Après Rogerius, aucun artiste italien du moyen âge ne fondra plus d'un jet tout un battant massif ; aucun n'imitera plus, dans le travail du bronze, les inventions de ces décorateurs orientaux, sous la main desquels les abstractions de l'écriture et de la géométrie semblaient prendre la vie charmante des tiges et des fleurs.

III

Les deux portes de la cathédrale de Troja, qui sont postérieures de peu d'années à la porte de Canosa, se rapprochent beaucoup plus de la porte de la cathédrale d'Amalfi que de celle du tombeau de Bohémond. Chacun des battants est fait d'une planche épaisse, sur laquelle des plaques de bronze sont appliquées entre des bandes fixées sur le bois par des clous. Les deux portes de la cathédrale de Troja ont été données par l'évêque Guillaume, qui acheva l'édifice. La grande porte de la façade est datée de 1119, la porte de la façade méridionale de 1127 ; sur cette dernière porte est gravée la signature du fondeur, Oderisius de Bénévent. La porte dont l'auteur est connu se divise en vingt-quatre compartiments. Les huit compartiments inférieurs sont couverts par une inscription en grandes capitales, dans laquelle s'est exprimé magnifiquement l'esprit d'indépendance qui agitait les communes apuliennes. Le donateur de la porte, l'évêque Guillaume, qualifié lui-même à l'antique de soutien de l'équité et de libérateur de la patrie (EQUITATIS MODERATOR, LIBERATOR PATRIÆ), rappelle les espérances que la ville de Troja, longtemps opprimée par les Normands, conçut à la mort du duc Guillaume, petit-fils de Robert Guiscard[1]. Le premier compartiment de la rangée supérieure contenait une autre inscription du même évêque, que l'usure du métal a rendue illisible; le second compartiment porte l'effigie de Guillaume, désigné comme le neuvième évêque de Troja, depuis la fondation de la ville par le catapan Bojoannis; sur le troisième et le quatrième compartiment étaient gravées les images, aujourd'hui indistinctes, de saint Pierre et saint Paul. Les huit compartiments qui suivent contiennent les effigies des huit évêques de Troja, prédécesseurs de Guillaume II.

Ces images sont gravées et damasquinées; les visages et les mains étaient faits d'une

1. ..... « *Anno quo Guilelmus dux? Salerni obiit morte communi. Tunc Trojanus populus pro libertate tuenda arcem subvertit et urbem vallo murisque munivit.* » (SCHULZ, I, p. 194.) Les mots effacés ont été sans doute martelés dès l'année 1128, où le comte Roger reprit la ville qui avait eu l'audace de célébrer sur la porte même de sa cathédrale la mort d'un des nouveaux maîtres de l'Italie méridionale.

plaque d'argent[1], encastrée dans le bronze, suivant la technique byzantine, dont la porte de la cathédrale d'Amalfi avait donné en Italie le premier modèle.

Les évêques tiennent tous une crosse à volute; la plupart d'entre eux ont la tête nue, d'autres sont coiffés de la mitre à deux cornes que porte l'évêque Léon sur l'*Exultet* de Fondi, antérieur d'une dizaine d'années à la porte latérale de la cathédrale de Troja. Tous ces personnages, loin de garder l'immobilité solennelle des saints représentés sur les portes byzantines, prennent des attitudes contournées et s'animent de mouvements violents; leurs vêtements liturgiques semblent agités et gonflés[2]. Chacun des quatre compartiments interposés entre cette série de figures gravées et la longue inscription de l'évêque Guillaume est occupé par un disque ajouré, sur lequel se détache, en fort relief, une hideuse tête de lion, tenant dans ses mâchoires, barrées de deux dents énormes, un anneau épais qui sert de marteau.

La porte de bronze encore en place dans le portail de la façade était plus haute que la porte de la façade latérale: elle comprenait sept séries de quatre plaques[3]. Deux séries ont été remplacées, au XVIe et au XVIIe siècle, par des plaques neuves, dont quatre sont estampées aux armoiries des évêques Prospero Rebiba et Antonio di Sangro, et portent les dates de 1573 et de 1681. Quatre autres plaques, gravées au temps de l'évêque Rebiba par un artiste du nom de Donato Mascella, portent les images de saint Secundinus et de saint Eleutherius, tous deux évêques de l'antique Æçæ, sur l'emplacement de laquelle s'éleva Troja, avec celles du confesseur saint Anastase et du pape saint Pontien, dont les reliques, apportées de Rome, étaient conservées dans la cathédrale. Ces quatre plaques reproduisent sans doute les sujets représentés sur les plaques anciennes dont elles ont pris la place. Au bas des deux battants, on lit sur quatre plaques une longue inscription, exactement disposée comme sur la porte de 1127, et qui fait connaître que la porte de la façade a été donnée par l'évêque Guillaume II huit ans avant l'autre porte, en 1119[4]. Les quatre séries de quatre compartiments qui composent le reste de la porte ancienne sont décorées de la manière suivante : au milieu de la porte, deux croix d'un faible relief et deux dragons ailés de haut relief, tenant dans leur gueule un lourd marteau de porte; au-dessus et au-dessous de ces dragons, deux séries de quatre têtes de lion, faisant de même office de porte-marteaux; enfin, dans les quatre compartiments supérieurs, des figures gravées et damasquinées. Ces figures représentent le Christ, saint Pierre et saint Paul, l'évêque Guillaume, et deux hommes sans nimbe, en

1. Pour quelques-uns des personnages qui sont représentés chaussés, comme les évêques, les pieds sont figurés, aussi bien que les mains, par une plaque d'argent découpée et sertie dans le bronze.

2. SCHULZ, *Atlas*, pl. XXXIV, fig. 3.

3. Cette porte a été souvent reproduite : par la gravure, dans les ouvrages de HUILLARD-BRÉHOLLES (pl. VI), de SCHULZ (*Atlas*, pl. XXXVI-XXXVII), de PERKINS (*Album*, pl. L, n° 1; dragon porte-marteau); d'après la photographie de Moscioni, dans l'*Arte ital. decor. e indust.* (IV, 1894, pl. LXII; art. de M. MELANI); dans le *Tour du Monde* (nouvelle série, 5e année, 1899, p. 272), dans les ouvrages de KUTSCHMANN (*Meisterwerke Saracenisch-Normannischer Kunst*, pl. 34) et de VENTURI (*Storia dell'Arte italiana*, II, p. 554-555, fig. 389 et 390).

4. La fin de l'inscription ancienne, qui occupait la quatrième plaque, a été recopiée sur une plaque neuve, au temps de l'évêque Rebiba. Il est curieux de remarquer que, dans l'inscription de la grande porte, qui fut exécutée au temps où Troja était sous le joug des Normands et sous la menace de la citadelle bâtie par Robert Guiscard, le même duc Guillaume (*Willelmi, Rogerii gloriosi ducis filii*), dont la mort sera saluée en 1127 comme une délivrance, est nommé avec honneur.

manteau brodé, avec de longs souliers à la poulaine, qui sont désignés par les noms : ODERISIUS, BERARDUS. Parmi les divers personnages historiques avec qui l'on peut identifier ces deux figures, il faut évidemment choisir les deux comtes de Sangro qui, l'un après l'autre, ont eu Troja dans leurs domaines, pendant le temps qu'a duré la construction de la cathédrale : Oderisius était le père et Berardus le fils[1]. Ce dernier est cité dans la chronique de Léon d'Ostie, à propos d'une donation qu'il fit en 1098[2].

La porte datée de 1119, comme celle qui a été fondue en 1127, est l'œuvre d'Oderisius de Bénévent. La grande inscription, de même longueur sur les deux portes, est gravée sur l'une et sur l'autre en caractères identiques. Les sujets représentés sont les mêmes, ou de même ordre. Saint Pierre et saint Paul reparaissent sur l'une et l'autre des deux portes, comme aussi l'évêque Guillaume ; aux évêques de Troja, figurés sur l'une des portes, correspondaient sur l'autre les évêques martyrs de l'antique Æçae et les saints patrons de la cathédrale. Sur la porte de 1119, les corps sont allongés, les attitudes contournées, les draperies boursouflées, de même que sur la porte de 1127 ; au milieu de la crinière des têtes de lion s'avance le même museau de chien caniche. Il faut réunir les observations faites sur les deux portes de Troja pour juger de l'œuvre du fondeur bénéventin, en la comparant aux ouvrages antérieurs, fabriqués soit à Constantinople, soit en Italie.

Parmi les figures gravées, la sévère image du Christ, trônant sur l'arc-en-ciel, dans l'auréole elliptique, est la seule qui ait les proportions des figures gravées par les artisans de Constantinople, comme aussi elle est seule qui soit accompagnée d'un sigle grec : IC XC.

Le saint Pierre, dont la longue figure se dresse à côté de l'évêque Guillaume, suffirait à prouver qu'Oderisius a imité des modèles qui ne venaient pas d'Orient : l'apôtre, au lieu de tenir le *volumen*, comme il fait dans les fresques basiliennes, porte deux clefs suspendues à sa main gauche. D'ailleurs les draperies ondoyantes des figurines gravées et la bizarre inflexion de leurs corps n'ont pas plus d'analogues dans les miniatures bénédictines que dans les gravures byzantines sur bronze : elles sont d'un goût tout local et tout personnel.

Oderisius, de même que maître Rogerius, a représenté sur ses portes des personnages contemporains ou morts depuis peu. Il se plaît, lui aussi, à développer les saillies du décor et il va jusqu'à appliquer sur le bronze des monstres en haut-relief. Mais il continue, comme les artistes byzantins, de représenter les figures humaines au moyen de gravures damasquinées, réservant le relief pour le décor végétal et pour les figures d'animaux. Pas un détail, dans les deux portes de Troja, ne rappelle le prestigieux décor sarrasin de la porte de Canosa.

1. SCHULZ, I, p. 188. Le nom d'Oderisius fut porté de père en fils par les comtes de Sangro. Un membre de cette famille devint, en 1123, abbé du Mont-Cassin ; il prit, dans la suite des abbés, le nom d'Oderisius II (LÉON D'OSTIE, *M. G. H.*, VII, p. 802).

2. *M. G. H.*, VII, p. 764 et 771. Huillard-Bréholles a fait des deux noms réunis « *Oderisius Berardus* » le nom du fondeur de Bénévent qui a exécuté les portes de Troja (*Monuments des Normands*, p. 36). Cette erreur a été reproduite par la plupart des historiens qui ont cité les portes de Troja, et récemment par M. Venturi (*Storia dell'Arte ital.*, II, p. 562).

Il est donc malaisé de décider, d'après les œuvres conservées d'Oderisius, à quelle école cet artiste a été formé. Le fondeur des portes de Troja avait encore signé deux autres portes. L'une se trouvait à Bénévent même, où elle décorait l'église de San Bartolommeo, contiguë à la cathédrale. Sur cette porte était gravée la signature : *Opus Oderisi*, et la date de 1150[1]. C'était non point sa première, mais sa dernière œuvre que le fondeur bénéventin exécutait dans sa ville natale. La décoration de la porte de San Bartolommeo est inconnue ; les morceaux de cette porte furent fondus en 1693, et le bronze fut employé à réparer quelques plaques de la porte de la cathédrale[2], qui, toute couverte de reliefs, n'a aucune analogie de technique ou de style avec les ouvrages authentiques d'Oderisius.

Après avoir achevé la première porte de Troja et avant de commencer la seconde, le maître de Bénévent avait exécuté en 1122 une porte destinée à l'église bénédictine Saint-Jean de Capoue. Un dessin du XVIIe siècle[3], autrefois possédé par Mgr Galante, à Naples, donnait l'image de cette porte, avec les inscriptions[4]. Elle était presque identique à la grande porte de Troja : les mêmes têtes de lions et les mêmes dragons faisaient saillie sur le bronze ; de plus, quatre des compartiments étaient ornés de griffons en haut-relief. Les figurines gravées étaient le Christ, saint Pierre et saint Paul, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste[5]. Peut-être les donatrices de la porte, l'abbesse Gemma et sa fille Écaterina, qui étaient nommées dans les inscriptions, se trouvaient-elles représentées par des gravures, comme les deux comtes de Sangro sur la grande porte de Troja.

Le portail en marbre de l'église bénédictine de Capoue a été encastré dans une paroi de la cathédrale voisine ; les vantaux de bronze ont disparu. Il est intéressant de savoir qu'un fondeur de Bénévent a travaillé pour les bénédictins de Campanie : mais ce fait ne donne aucune raison de supposer qu'Oderisius ait dû son éducation technique à l'école du Mont-Cassin. L'art du damasquinage ne semble pas avoir été pratiqué par les moines de Desiderius ; les inscriptions qui furent gravées au Mont-Cassin sur les plaques ajoutées à la porte qui avait été envoyée de Constantinople ne sont point garnies de filets d'argent. Aucune des plaques qui composent cette porte n'est décorée de figurines.

Les œuvres perdues du fondeur de Bénévent ne permettent pas plus que ses œuvres conservées de le rattacher à une école déterminée. Il reste possible qu'Oderisius et Rogerius aient appris dans un même milieu artistique les secrets d'atelier qu'ils ont employés à des

1. L'inscription de cette porte est copiée dans les actes d'une visite pastorale de 1687 : Gismundus de Palata cum uxore et filiis ÷ Opus Oderisi ÷ de donis populi cura studioque Pagani. Has sacra praecipuas hec jubet aula fores. Anno dominice incarnationis MCL hec porta erecta est apostolo Bartholomeo de fidelium oblationibus mense Augusto (Meomartini, *I Monumenti di Benevento*, p. 438).

2. Barbier de Montault, *Revue de l'Art chrétien*, nouvelle série, I, 1883, p. 42.

3. Reproduit librement dans une chromolithographie de F. Autoriello, publiée par Salazaro, II, pl. XIII. Ce dessin, qui faisait partie, d'après Mgr Galante, d'un recueil de l'érudit Paesano, ne s'est pas retrouvé dans les papiers laissés par Salazaro, qui en avait eu communication.

4. In nomine Domini N. I. C. anno ab incarnatione ejus MCXXII. Ind. XV. Ego Gemma abbatissa feci hoc opus. Magister Oderisius fecit has portas. Sum lator Iohannes Laternanus sacerdos. Gemma abbatissa renovatrix hujus monasterii. Ecaterina filia ejus (Salazaro, I, p. 55).

5. Les deux saints Jean étaient représentés de même dans la mosaïque qui décorait le tympan du portail. Voir plus haut, p. 191.

ouvrages très différents par le style. Si vraiment l'un d'entre eux est un Amalfitain, rien n'empêche de croire que l'autre ait travaillé à Amalfi.

IV

L'art pratiqué à Canosa par maître Rogerius et à Troja par Oderisius de Bénévent fut introduit dans les grandes villes du littoral apulien. Deux disques de bronze ajourés, seuls restes d'une porte de bronze du xii[e] siècle, sont fixés sur la porte de bois qui clôt l'entrée principale de Saint-Nicolas de Bari ; ces disques sont ornés de deux têtes de lion presque identiques à celles de Troja (pl. XXI).

Les premiers ouvrages d'un fondeur de la Terre de Bari qui se soient conservés dans leur intégrité ne sont pas antérieurs à 1170 : ils diffèrent des portes byzantines et des ouvrages de bronze amalfitains ou béneventins, par le procédé employé pour la représentation des figures humaines et des images saintes.

Le nom de Barisanus de Trani se lit, gravé en toutes lettres, sur la porte de bronze qui est encore encadrée dans l'un des portails latéraux de la basilique sicilienne de Monreale. Le décor est très riche et tout en relief, sans une seule figurine gravée. Les bandes de l'armature sont couvertes de rinceaux fins et nerveux, dont les fleurons sont des fleurs d'iris largement épanouies ; de place en place, les rinceaux sont interrompus par de petits médaillons, dans lesquels sont représentés des sujets profanes : un cavalier, un centaure-archer, une sirène, des dragons adossés et enlacés par leurs queues.

Deux compartiments portent des têtes de lion, d'un relief puissant, flanquées de quatre images d'oiseaux adossés ou affrontés. Tous les autres compartiments sont occupés par des figurines humaines. Deux des figurines sont des images profanes, analogues à celles qui sont représentées en miniature dans les médaillons des bandes : un archer demi-nu et un homme brandissant une massue se font face dans deux compartiments voisins. Les autres reliefs sont des images saintes, parmi lesquelles on distingue deux scènes évangéliques : la Descente de croix (avec l'inscription grecque : H AIIOKA-ΘHΛΩCIC), et la Descente du Christ aux Limbes (H ANACTACIC) ; les autres figures sont des icones isolées : le Christ Pantocrator, dans une auréole elliptique, entouré des quatre symboles des Evangélistes (IC XC), la Vierge assise avec l'Enfant (MP ΘY), et plusieurs saints désignés par des inscriptions latines : saint Jean-Baptiste, saint Élie, saint Nicolas de Bari ; deux saints cavaliers : saint Georges perçant le dragon et saint Eustache, suivi de son chien de chasse ; enfin, sous une série de douze arcatures, les douze Apôtres. C'est aux pieds de saint Nicolas de Bari que le fondeur Barisanus a gravé son nom et qu'il s'est représenté lui-même, sous forme d'une figurine agenouillée[1].

1. Duc de Serradifalco, *Del Duomo di Monreale e di altre Chiese Siculo-Normanne*, Palerme, 1838, in-f°, p. 5 et pl. XII; Schulz, I, p. 123-124 ; *Atlas*, pl. XXI. Vue d'ensemble de la porte et détails dans l'ouvrage de Dom Gravina, *Il Duomo*

Sur la file formée par les quatre compartiments supérieurs, les mêmes figures, le Christ de majesté et le saint Jean-Baptiste incliné, sont répétées chacune deux fois : ces deux représentations du même personnage ont été fondues dans un même moule. De même, le décor des bandes n'a pas été modelé rinceau par rinceau et médaillon par médaillon : il a été estampé sur la cire du moule au moyen de matrices établies une fois pour toutes. Les douze arcatures, sous lesquelles sont assis les Apôtres, ont été également obtenues par l'empreinte d'un moule unique.

Les figures représentées sur la porte de Monreale à un seul exemplaire ont-elles été, comme les figures du Christ et du Précurseur et comme les ornements, tirées d'un moule tout préparé, ou bien modelées par la main même de l'artiste ? L'étude de deux autres ouvrages de Barisanus donnera une réponse immédiate à cette question.

La cathédrale de Trani, la ville natale du fondeur de la porte latérale de Monreale, possède une grande porte de bronze, qui est l'œuvre de Barisanus (pl. I). Les dernières lettres du nom de l'artiste sont encore lisibles près d'une figurine agenouillée devant un saint Nicolas [1]. L'image du saint ne représente plus, comme à Monreale, l'évêque de Myre, devenu le patron de Bari, mais un jeune homme en tunique tenant une croix à la main : c'est Nicolas le Pèlerin, qui fut, depuis la fin du XIe siècle, le patron de Trani. Sur la porte de Trani, les ornements, les figures du Christ et du Précurseur, les deux scènes de la Descente de croix et de la Descente aux Limbes, et les figures des apôtres sont comme un décalque exact des plaques de Monreale [2]. Pour l'une et l'autre de ces portes, Barisanus n'a fait qu'employer un même jeu de moules. La porte de Trani ne comprend que deux reliefs qui ne reparaissent pas sur la porte de Monreale : l'un de ces reliefs représente deux gladiateurs combattant avec une targe ronde en osier et des masses terminées en boule ; l'autre, un groupe fantastique, formé de deux dragons et de deux petits lions, et qui semble copié sur le décor d'une étoffe orientale. Encore est-il possible que deux plaques identiques à ces deux plaques de Trani aient occupé jadis, dans les angles inférieurs de la porte de Monreale, la place de deux compartiments, où un archevêque de Palerme, Roano, a fait représenter ses armoiries au XVIIIe siècle. La porte de Trani est plus large et plus haute que celle de Monreale : au lieu d'être encadrée dans une porte rectangulaire, elle est adaptée à une baie surmontée d'une archivolte semi-circulaire. Pour remplir cette baie, Barisanus a disposé autour des compartiments historiés une large bande de bronze qui contourne l'archivolte et qui est ornée de cercles entrelacés et de fleurons d'iris. Il a adapté le décor à la courbe de la bordure, en insérant à la partie supérieure du battant de bronze, à droite et à gauche du double Christ de majesté, deux compartiments de forme *triangulaire*, où sont représentés deux anges inclinés.

di Monreale, pl. V E, dans celui de KUTSCHMANN, *Meisterwerke Saracenisch-Normannischer Kunst*, pl. 31, et dans l'article de M. PALMARINI *Barisano di Trani e le sue fusioni in bronzo ; l'Arte*, I, 1898, p. 19 et 21.

1. HUILLARD-BRÉHOLLES, *Monuments des Normands*, pl. XIII-XV (magnifiques dessins de Baltard) ; — SCHULZ, I, p. 116-123 ; *Atlas*, pl. XX, nos 5-8, XXI et XXIV.

2. SCHULZ, *Atlas*, pl. XX, n° 8 ; — *Arte ital. decor. e indust.*, IV, 1894, pl. XLIII.

Une troisième porte fondue par Barisanus orne le portail de la cathédrale de Ravello, près Amalfi (pl. XVIII)[1]. Elle est de forme rectangulaire et beaucoup plus grande que la porte de Trani, puisqu'elle compte cinquante-quatre compartiments, au lieu de trente-deux. Pour couvrir le vaste champ qu'il avait à décorer, le fondeur n'a pas modelé de figures nouvelles ; il s'est borné à tirer plusieurs épreuves de moules qui ne sont reproduits qu'à un seul exemplaire sur les portes de Trani et de Monreale. Non content de répéter jusqu'à neuf fois le motif indifférent des dragons et des lions, il a reproduit deux fois, en pendant sur l'un et l'autre battant, et la Vierge, et le saint Elie, et les deux cavaliers, et l'évêque saint Nicolas, et son propre portrait, et les scènes de la Descente de croix et de la Descente aux Limbes.

La porte de Ravello est, des trois portes de Barisanus, la seule qui soit exactement datée par une inscription. Elle fut donnée en 1179 par un patricien de la ville, Sergio Muscetola.

Un détail curieux, qui n'a pas échappé à Schulz[2], prouve que la porte fondue par Barisanus en 1179 est postérieure à la porte de Trani. Tandis que cette dernière s'adapte à la courbe d'une archivolte, la porte de Ravello est surmontée d'une architrave massive et droite : dans un cadre rectangulaire, elle n'est composée que de plaques rectangulaires. Or, pour remplir les deux compartiments qui, à la partie supérieure de chacun des battants, flanquent l'image du Christ, le fondeur a employé le moule triangulaire dans lequel était inscrite une figurine d'ange, et il a tant bien que mal complété le carré, en accolant au triangle un second triangle, meublé d'une simple boule sur laquelle est ébauché un buste. Ces bustes, disposés au-dessus des anges agenouillés, à droite et à gauche du Christ de majesté, représentent d'un côté la Vierge, de l'autre le Précurseur : rapprochés de l'image du Pantocrator, ils reconstituent le schéma de la composition la plus commune dans l'art byzantin du XIIe siècle, la Δέησις.

Il est aisé, après ces remarques, de déterminer la suite chronologique des trois portes de Barisanus. La plus ancienne est celle de Trani, qui établit la réputation de son auteur. On peut la placer vers 1175. En 1179, un patricien de Ravello commanda au fondeur apulien une porte, dont les nombreuses plaques, façonnées au moyen de moules qui étaient la propriété de l'artiste, furent probablement fondues à Trani. La renommée de l'atelier apulien se répandit jusqu'à la cour de Sicile. Les deux portes de la basilique de Monreale, pour lesquelles le roi Guillaume fit appel aux artistes les plus réputés, furent fondues, l'une par Bonannus de Pise, l'autre par Barisanus. La porte de Bonannus, qui décore le portail principal, est datée par une inscription de 1186 ; la porte de l'Apulien, destinée à l'entrée latérale, est probablement de la même date.

Les deux portes envoyées en Sicile, l'une de Pise, l'autre de Trani, sont toutes deux décorées de reliefs et non de figures gravées ; mais elles diffèrent profondément l'une de

1. Schulz, II, p. 270 ; *Atlas*, pl. XX et XXII ; Salazaro, I, pl. XVI ; Kutschmann, pl. 33 ; *l'Arte*, 1898, p. 17, fig. 2 ; Venturi, *Storia dell'Arte ital.*, II, p. 556-557, fig. 391 et 392.

2. I, p. 117-118 ; *Atlas*, pl. XXIII, fig. 2 et 3. Cf. la page vive et nette de M. Venturi (*Storia dell'Arte ital.*, II, p. 556).



Une troisième porte fondue par Barisanus orne le portail de la cathédrale de Ravello, [illegible] pl. XVIII [illegible]. Elle est de forme rectangulaire et beaucoup plus [illegible] de Trani, puisqu'elle compte cinquante-quatre compartiments, au lieu de trente-deux. Pour couvrir le vaste champ qu'il avait à décorer, le fondeur n'a pas modelé de figures nouvelles; il s'est borné à tirer plusieurs épreuves de moules qui ne sont reproduits qu'à un seul exemplaire sur les portes de Trani et de Monreale. Non content de répéter jusqu'à neuf fois le motif indifférent des dragons et des lions, il a reproduit deux fois, en pendant sur l'un et l'autre battant, et la Vierge, et le saint Elie, et les deux cavaliers, et l'évêque saint Nicolas, et son propre portrait, et les scènes de la Descente de croix et de la Descente aux Limbes.

La porte de Ravello est, des trois portes de Barisanus, la seule qui soit exactement datée par une inscription. Elle fut donnée en 1179 par un patricien de la ville, Sergio Muscetola.

Un détail curieux, qui n'a pas échappé à Schulz [2], prouve que la porte fondue par Barisanus en 1179 est postérieure à la porte de Trani. Tandis que cette dernière s'adapte à la courbe d'une archivolte, la porte de Ravello est surmontée d'une architrave massive et droite : dans un cadre rectangulaire, elle n'est composée que de plaques rectangulaires. Or, pour remplir les deux [illegible] flanquent l'image du Christ, le fondeur a employé le moule triangulaire dans lequel était inscrite une figurine d'ange, et il a tant bien que mal complété le carré, en accolant au triangle un second triangle, meublé d'une simple boule sur laquelle est ébauché un buste. Ces bustes, disposés au-dessus des anges agenouillés, à droite et à gauche du Christ de majesté, représentent d'un côté la Vierge, de l'autre le Précurseur : rapprochés de l'image du Pantocrator, ils reconstituent le schéma de la composition la plus commune dans l'art byzantin du XIIe siècle, la Δέησις.

Il est aisé, après ces remarques, de déterminer la suite chronologique des trois portes de Barisanus. La plus ancienne est celle de Trani, qui établit la réputation de son auteur. On peut la placer vers 1175. En 1179, un patricien de Ravello commanda au fondeur apulien une porte, dont les nombreuses plaques, façonnées au moyen de moules qui étaient la propriété de l'artiste, furent probablement fondues à Trani. La renommée de l'atelier apulien se répandit jusqu'à la cour de Sicile. Les deux portes de la basilique de Monreale, pour lesquelles le roi Guillaume fit appel aux artistes les plus réputés, furent fondues, l'une par Bonannus de Pise, l'autre par Barisanus. La porte de Bonannus, qui décore le portail principal, est datée par une inscription de 1186; la porte de l'Apulien, destinée à l'entrée latérale, est probablement de la même date.

Les deux portes envoyées en Sicile, l'une de Pise, l'autre de Trani, sont toutes deux décorées de reliefs et non de figures gravées; mais elles diffèrent profondément l'une de

1. [illegible] pl. XXI [illegible] *L'Arte*, 1898 [illegible]

2. I, p. 117-118; *Atlas*, pl. XXIII, fig. 2 et 3. Cf. la page vive et nette de M. Venturi (*Storia dell'Arte ital.*, II, p. 556).



Phototype Berthaud, Paris

PORTES DE BRONZE DE LA CATHÉDRALE DE RAVELLO

Œuvre de Barisanus de Trani (1179).

l'autre par le style des ornements et par le caractère des sujets représentés. Bonannus a couvert les bordures, non pas de rinceaux et de fleurons orientaux, mais de volutes d'acanthe, pauvrement imitées de celles que les marbriers pisans avaient sculptées à profusion sur la façade de leur cathédrale. L'un des battants de sa porte est couvert d'une suite de scènes bibliques, depuis la création de l'homme jusqu'à l'histoire de Gédéon; l'autre, parallèlement, d'une suite évangélique, depuis l'Annonciation jusqu'à la Dormition de la Vierge[1]. Sur la porte de Barisanus on ne rencontre que figures ou scènes isolées, dont la plupart n'ont aucun rapport avec les figures des compartiments voisins, et qui, comme les médaillons décorés d'images profanes, se répètent autant de fois qu'il est nécessaire pour remplir les cadres. Les sujets sacrés sont traités comme de purs motifs de décoration.

Les portes de Trani et de Ravello forment une série à part, absolument distincte de la plupart des portes de bronze à reliefs exécutées en Occident. Pourtant Barisanus n'a sans doute pris pour modèle de ses reliefs aucun ouvrage byzantin en bronze. Sur les portes d'églises fondues au XIe siècle par des ouvriers de Byzance, les images saintes n'étaient que des gravures damasquinées : c'est seulement au XIVe siècle qu'on trouvera la scène de l'Annonciation représentée par deux figures en bas-relief de bronze, sur la porte de l'église de Vatopédi, au mont Athos[2]. De quelles œuvres de sculpture s'est donc inspiré le fondeur de Trani ?

Tout récemment M. Palmarini a observé que les figurines profanes des portes de Trani et de Ravello, — sagittaires, centaures, sirènes, — n'étaient que des copies agrandies des sujets représentés sur de nombreux coffrets d'ivoire byzantins, sculptés entre le IXe et le XIIIe siècle[3], et dont l'un est encore conservé dans l'Italie méridionale, à l'abbaye de la Cava[4]. De même, pour les sujets sacrés, Barisanus aura eu comme modèles de petits reliefs d'ivoire, coffrets, diptyques ou triptyques, et peut-être aussi des reliefs d'argent doré. En représentant saint Eustache, le chasseur qui fut converti par la même apparition que saint Hubert, il a oublié le cerf, qui se trouvait sur une autre plaque d'ivoire que le cavalier. Si l'artiste de Trani n'a représenté que deux scènes de l'Histoire évangélique, c'est qu'il avait eu en mains un diptyque qui présentait sur ses deux feuillets la Descente de croix et l'Ἀνάστασις, comme les deux reliures d'évangéliaires en argent doré conservées dans le Trésor

1. Gravina, *Il Duomo di Monreale*, pl. V a et b; *l'Arte*, 1898, p. 23; Kustchmann, pl. 30.

2. Les deux plaques dont les reliefs représentent l'Ange et la Vierge sont appliquées, en pendant l'une à l'autre, sur les deux battants de bois, au milieu d'une quantité de lamelles de bronze décorées de simples gravures, qui représentent des ornements géométriques, des dragons ailés et des aigles à deux têtes. Cf. Kondakoff, *Monuments de l'Art chrétien à l'Athos* en russe ; Saint-Pétersbourg, 1902, pl. XXXVIII.

3. M. Palmarini cite et reproduit, d'après l'étude de M. Venturi (*Gallerie nazion. italiane*, III, 1897), le coffret du Musée national de Florence (*l'Arte*, I, 1898, pl. I). Il faut ajouter les 46 coffrets profanes catalogués par M. Græven (*Jahrb. der kunshistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses*, XX, 1899, p. 25-27). Il est possible qu'un artiste comme Barisanus ait eu aussi sous les yeux des coffrets revêtus de reliefs d'argent, disposés comme des reliefs d'ivoire. Tel est le coffret d'Anagni, cité par M. Græven, p. 24.

4. Salazaro, II, pl. III.

de Saint-Marc de Venise, et qui portent sur l'un des plats la Crucifixion, sur l'autre la Descente aux Limbes[1].

Les portes de Trani, de Ravello et de Monreale ne sont pas, dans le moyen âge occidental, les seuls ouvrages de bronze qui aient été fabriqués sur le modèle des plaquettes d'ivoire ou d'orfèvrerie, copiées ou surmoulées. Ce qui s'est passé, à la fin du XIIe siècle, dans une province d'Italie en commerce continuel avec l'Orient, s'était passé en Allemagne dès le commencement du XIe, après que le mariage de la princesse Théophano avec l'empereur Othon eût ouvert aux produits de l'industrie d'art byzantine un nouveau débouché vers le Nord. Les deux portes de la cathédrale d'Augsbourg[2] ont été fondues l'une et l'autre avec les mêmes moules, de même que la porte de Ravello a été fondue avec les moules qui avaient été fabriqués pour la porte de Trani. Le fondeur allemand a répété sur la même porte deux et trois fois le même sujet, comme a fait Barisanus, pour remplir tous les compartiments de la grande porte qui lui était commandée par Sergio Muscetola. Dans les plaques sans suite iconographique qui composent les portes d'Augsbourg, on reconnaît, comme à Trani, des copies de coffrets profanes qui ont été imités de quelques ivoires antiques dans un atelier de Byzance, ou peut-être dans un atelier carolingien : des sagittaires, des lions, des centaures, des hommes armés et demi-nus. A ces fantaisies décoratives se mêlent des copies d'un coffret qui représentait les scènes de la Genèse et de quelque plaque dépareillée provenant d'un autre ouvrage d'ivoire, sur lequel était figurée l'histoire de Samson.



Fig. 176. — Marteau de la porte de bronze. Cathédrale de Trani.

Un siècle et demi après le fondeur des portes d'Augsbourg, Barisanus de Trani a réalisé avec des éléments analogues une œuvre beaucoup plus savante et plus riche. Parmi les bronzes du moyen âge, il n'est rien de plus fier que les têtes de lion qui, sur la porte de Trani, s'avancent, puissantes et terribles, dans le décor oriental des oiseaux affrontés (*fig.* 176). Ces mufles de fauves rappellent étrangement, par leur archaïsme héroïque, les têtes de lion modelées et peintes au Ve siècle avant Jésus-Christ pour l'un des temples de Métaponte. On peut se demander en vérité si l'artiste ne s'est pas souvenu de quelque relief en terre

1. Schulz, I, p. 119. Cf. Pasini, *Il Tesoro di San Marco*, pl. XII et XIII ; — Schlumberger, *l'Epopée byzantine*, II, p. 745 et 748. Un plat de reliure en ivoire représentant la *Descente de croix* se trouvait dans la collection Spitzer (*Ibid.*, p. 93).

2. Cf. Merz, *Die Bildwerke an der Erzthüre des Augsburger Domes*, Stuttgart, 1885. La porte est reproduite au trait dans l'ouvrage de F.-X. Kraus, *Geschichte der Christlichen Kunst*, II, I, p. 213, fig. 154.

cuite trouvé à Ruvo ou dans une autre ville où l'art gréco-apulien avait fleuri avant la conquète romaine. Mais, pour les figurines humaines ou animales, Barisanus n'a point imité directement des marbres antiques[1]. Les sagittaires, les centaures, les Hercules combattant le lion, tous ces motifs qui ne sont ni orientaux, ni chrétiens, étaient représentés par les ivoiriers byzantins avec toute la vivante élégance qu'on peut admirer dans l'ouvrage du fondeur apulien. Quant aux représentations de sujets sacrés qui figurent sur les portes de Barisanus, elles sont, par les types et les draperies, comme par les attitudes des personnages et la composition des scènes, des reproductions exactes de modèles byzantins. La Descente de Croix et la Descente aux Limbes ont conservé, avec la légende en caractères grecs, tous les détails de l'iconographie orientale. Les figures de Barisanus doivent sans doute ce qu'elles possèdent de souplesse et de vie au lointain héritage de l'art antique ; mais cet héritage a été transmis à l'artiste apulien par l'art industriel de Byzance.

V

La porte de bronze la plus grande et la plus riche en figurines qui ait été fondue dans l'Italie méridionale se trouve dans une ville qui ne faisait point partie du royaume normand ; cette porte ferme encore aujourd'hui le portail de la cathédrale de Bénévent. Les deux battants sont composés de soixante-douze plaques.

Quatre des compartiments sont occupés par des têtes de monstres, qui s'avancent en haut-relief, tenant les anneaux des marteaux dans leur gueule de lion ou dans leur bec de griffon ; toutes les autres plaques sont couvertes de scènes ou de figures isolées en bas-relief.

Quarante-trois des bas-reliefs représentent des scènes de l'Évangile, qui forment une suite détaillée, depuis l'*Annonciation* jusqu'à l'*Ascension*[2]. A côté de cette dernière scène, et à la place où l'on attendrait, pour la symétrie, un épilogue de l'histoire du Christ, un groupe d'ecclésiastiques est représenté sous une arcature à fronton triangulaire : trois clercs, dont l'un tient un parchemin, sont debout autour du trône à haut dossier sur lequel siège l'archevêque de Bénévent, le front ceint du haut *camaurum*, en forme de tiare, que cet archevêque s'arrogeait le droit de porter, comme vicaire du pape dans la Terre d'Église enclavée au milieu du royaume de Sicile[3]. Les vingt-quatre compartiments qui restent sont décorés chacun d'une même arcature, sous laquelle est debout un évêque, portant la mitre

1. Je ne puis admettre, à ce sujet, les assertions de M. Palmarini, qui d'ailleurs connaît fort peu l'art byzantin (*l'Arte*, 1898, p. 24 ; cf. à la page suivante les erreurs accumulées à propos de l' 'Ανάστασις), ni la thèse harmonieuse de M. Venturi (*Storia dell'Arte ital.*, II, p. 556).

2. Voir la description minutieuse publiée par Mgr Barbier de Montault (*Revue de l'Art chrétien*, nouvelle série, I, 1883, p. 11-53), et la magnifique reproduction d'ensemble donnée, d'après la photographie d'Alinari, par M. Marcel Raymond : *la Sculpture florentine*, I, pl. I.

3. Voir un chapitre du concile provincial tenu à Bénévent en 1734 (Barbier de Montault, *Œuvres complètes*, III, p. 265). L'usage de cet ornement ambitieux fut conservé par les archevêques de Bénévent jusqu'aux premières années du xviie siècle (E. Muntz, *la Tiare pontificale ; Mémoires de l'Acad. des Inscript. et Belles-Lettres*, 1898, p. 268) ; il leur avait été solennellement interdit par Paul II, en 1466, et par Pie V, en 1570.

et la crosse, et la main levée pour la bénédiction. Ces figurines représentent les évêques suffragants de l'archevêque de Bénévent : chacune d'elles est désignée par une inscription. Au temps où fut exécutée la porte de bronze, le domaine spirituel de l'archevêque, établi dans la ville papale, s'étendait en tous sens à travers le royaume de Sicile : depuis la vallée du Volturne, avec Alife, et les montagnes salernitaines, avec Montecorvino, jusqu'au promontoire du Gargano, avec Lesina. Parmi les noms de villes rangés à côté de l'assemblée des évêques, il en est qui semblent des revenants d'un temps oublié. Depuis plusieurs siècles, Limosani et Guardia Alferia ont cessé d'avoir un évêque et une cathédrale; Civitate, sous les murs de laquelle Robert Guiscard avait vaincu le pape Léon IX, n'est plus qu'un village appelé San Paolo; la petite ville épiscopale de Fiorentino, en Capitanate, a disparu de la surface du sol.

Les inscriptions, qui font de la porte de Bénévent un document épigraphique de l'histoire ecclésiastique du moyen âge, l'ont désignée dès le XVIIe et le XVIIIe siècle à la curiosité des érudits. Alors que les voyageurs ne songeaient point encore à s'arrêter devant les portes signées par Barisanus de Trani, les portes de Bénévent avaient été dessinées plusieurs fois[1]. Les historiens qui ont commenté la liste épiscopale gravée sur le bronze ont essayé de la dater. Les documents écrits attestent que le nombre des suffragants de l'archevêque de Bénévent subit, pendant le moyen âge, des fluctuations incessantes. Ce nombre était de vingt-trois en 1374[2]; mais, si l'on en croyait les juristes d'alors, il s'était élevé autrefois jusqu'à trente-deux. Dans le *Liber Censuum* de Cencius Camerarius, rédigé en 1192, il n'est question que de vingt-deux suffragants. La liste gravée sur les portes de Bénévent est conforme, dans l'ensemble, à celle qu'a donnée le notaire pontifical de Célestin III; elle comprend seulement deux noms de plus : Lesina et Fiorentino. Ces deux évêchés font partie des dix-sept suffragants de Bénévent cités dans une bulle authentique de 1053; ils sont omis, un siècle plus tard, dans une bulle de 1153. Le plus érudit des commentateurs du *Liber Censuum*, rapprochant ces divers textes des inscriptions gravées sur la porte, a conclu que ces inscriptions, où se trouvent mentionnées encore les villes de Lesina et de Fiorentino, devaient être antérieures, non seulement à la compilation de Cencius Camerarius, mais encore à l'année 1153[3]. Pour que cette conclusion pût être acceptée comme une donnée chronologique, capable de servir de base à l'étude archéologique de la porte de bronze, il faudrait supposer qu'au milieu des vicissitudes par lesquelles a passé le domaine spirituel des archevêques de Bénévent, jamais ces archevêques n'ont prétendu ramener sous leur autorité aucune des villes épiscopales qui leur avaient une fois échappé. Une telle supposition doit être écartée, comme gratuite et peu vraisemblable : dès lors, il devient impossible de

1. L'ensemble dans Ciampini, *Vetera Monumenta*, Rome, 1747; t. II, chap. v, p. 26; — J. de Vita, *Thesaurus Antiquitatum Beneventanarum*, Rome, 1764; t. II, p. 420. — Détails dans P. Sarnelli, *Memorie dell' insigne Collegio di S. Spirito della Città di Benevento*, Naples, 1688, p. 49; — S. Borgia, *Memorie istoriche della pontificia Città di Benevento*, Rome, 1763; t. I, p. 312.
2. Cf. Schulz, II, p. 322.
3. P. Fabre, *le* Liber Censuum; Ier fasc., p. 35, en note.

déterminer, d'après la lettre seule des textes, si les portes, avec leur liste de vingt-quatre



Fig. 177. — Porte de bronze de la cathédrale de Bénévent.

suffragants, sont anterieures ou postérieures au *Liber Censuum* de 1192, qui en compte vingt-deux.

Quelques détails de costume ou de mobilier, que l'on distingue dans la suite des reliefs, aideront peut-être à dater les inscriptions. Le siège de l'archevêque, avec son dossier en forme de lyre, ressemble encore au trône sur lequel est assis le Pantocrator des icones byzantines. Le bouclier du garde placé derrière Pilate ne fait point partie de l'armement des soldats grecs du moyen âge : avec sa courbure en dos d'âne et son énorme *umbo*, ce bouclier est celui que les chevaliers normands avaient sans doute mis à la mode en Italie, comme ils avaient fait dans la France du Nord[1]. A côté de cette arme défensive, représentée à Bénévent avec la forme que les sceaux des diplômes français lui donnent jusqu'en 1195, la mitre triangulaire, que portent les vingt-quatre évêques, est une coiffure qui ne devient commune que dans les dernières années du XIIe siècle[2].

L'artiste inconnu qui, aux environs de l'année 1200[3], a donné les modèles des soixante-douze plaques de la porte de Bénévent, n'est point un disciple de l'école qui, au commencement du XIIe siècle, avait produit le fondeur Oderisius. Sans doute il a connu les œuvres que le maître de Bénévent avait exécutées à Troja, ou celle qu'Oderisius avait laissée dans sa ville natale, la porte de l'église San Bartolommeo, contiguë à la cathédrale : l'assemblée des évêques suffragants est un souvenir de la série des évêques rangés sur les deux portes de la cathédrale de Troja. Mais la forme différente des mitres n'est pas seule à accuser la différence des dates. Le fondeur de la porte de la cathédrale de Bénévent semble ignorer la technique de la gravure et du damasquinage : toutes les figurines qu'il groupe sur le bronze de ses panneaux se détachent en relief.

Pour préparer ses moules, il n'emploie pas le procédé expéditif de Barisanus de Trani : au lieu d'être obtenus par l'empreinte d'une seule matrice, préparée avec soin, les vingt-quatre évêques, tous vêtus de même, tous représentés dans la même attitude, ont été modelés un par un : il en est de longs et de courts, d'épais et de minces ; les orfrois mêmes des mitres et des chasubles varient d'une figurine à l'autre. Le relief ne rappelle plus le travail de l'ivoire ou du repoussé. Beaucoup de figurines sont fondues à part et rivées

1. DEMAY, *le Costume au moyen âge d'après les sceaux*, p. 141.

2. *Ibid.*, p. 296 et *passim.* — Les mitres portées par les évêques suffragants de Bénévent, avec leur orfroi, sont identiques à une mitre du trésor d'Anagni, qui porte, à côté du médaillon de saint Nicolas, celui de saint Thomas de Cantorbéry, canonisé en 1178 (R. P. BRAUN, *Italienische Mitren aus dem Mittelalter : Zeitschrift fur Christl. Kunst*, XV, 1, 1902, p. 13, n° 2, et p. 22). La mitre du trésor de Sens (F. BOCK, *Geschichte der Liturgischen Gewänder*, Bonn, 1866, t. II, pl. XXIV, 1 ; — QUICHERAT, *Histoire du Costume en France*, p. 174), qui, d'après la tradition, aurait été précisément portée par Thomas Becket, a la même forme que la mitre sur laquelle figure l'image de l'archevêque assassiné. Les mitres de cette forme ne se montrent pas sur les sceaux d'évêques avant 1185 (DEMAY, *ouvr. cité*, p. 291-297 ; — BLANCARD, *Icon. des sceaux conservés dans les archives des Bouches-du-Rhône*, pl. LXVI, n° 3 ; — R. DE LASTEYRIE, *Études sur la sculpture française du moyen âge ; Monuments Piot*, t. VIII, 1902, p. 72). Les évêques du XIIe siècle représentés sur les rouleaux d'*Exultet* portent les cornes de la mitre au-dessus des tempes, et non au-dessus du front et de l'occiput. Dans l'Italie méridionale, les premières images d'un prélat ou d'un abbé qui porte la mitre triangulaire, comme les évêques suffragants de Bénévent, sont celles du pape saint Clément et de l'abbé Léonas, sur le tympan du portail de San Clemente à Casauria, dans les Abruzzes (voir plus loin, l. IV, ch. II ; pl. XXV ; SCHULZ, *Atlas*, pl. LVI). Ce portail a été sculpté entre 1176 et 1182.

3. Parmi les portes de bronze conservées en Italie, celle de la cathédrale de Bénévent est la seule sur laquelle deux têtes de griffons se montrent à côté des têtes de lions. Or les griffons qui s'avancent au-dessus des colonnettes portées par les lions deviendront l'un des éléments distinctifs des portails apuliens sculptés sous le règne de Frédéric II (voir plus loin, liv. V, chap. IV).

après coup sur la plaque de métal qui forme le champ : ce sont des statuettes aplaties qui composent un haut-relief. Le fondeur de Bénévent n'introduit dans les soixante-huit compartiments qu'il a garnis de figurines aucune de ces images privées de sens que Barisanus modelait d'après les reliefs des coffrets orientaux à sujets profanes et païens. Les tableaux mêmes de l'histoire évangélique ne sont plus des copies exactes et savantes de modèles byzantins.

Sans doute, dans la composition des reliefs qui se succèdent sur la porte de Bénévent, les réminiscences de l'iconographie byzantine sont évidentes et multiples. La *Descente aux Limbes* est représentée comme sur les portes de Barisanus : le Précurseur et le Roi-Prophète sont debout derrière le Rédempteur, qui tend la main aux premiers Parents ; le Diable demi-nu est tombé sur les portes de l'enfer, arrachées de leurs gonds (*fig.* 177). Dans la scène de la *Nativité*, l'Enfant est baigné par les deux sages-femmes de l'Évangile apocryphe. Les accessoires de la mise en scène, le matelas sur lequel est couché saint Joseph, à qui l'Ange apparaît en rêve, la table en forme de *sigma*, qui sert pour le repas de Cana et pour la dernière Cène, ont été copiés d'après des ouvrages d'art byzantins ; au-dessus de l'autel du Temple, devant lequel est présenté l'Enfant Jésus, et du tombeau, sur lequel l'ange assis accueille les saintes Femmes, quatre colonnes portent la coupole d'un ciborium archaïque. Les évêques eux-mêmes, qui tiennent d'une main la crosse latine, font de l'autre main le geste de la bénédiction grecque[1].

Cependant le champ des tableaux est beaucoup plus chargé qu'il ne l'était sur la plupart des ivoires byzantins ; derrière les personnages en relief sont indiquées, avec un relief aussi mince parfois que le *stiacciato* du XV[e] siècle, des murailles et des tours crénelées. Dans la scène du suicide de Judas, qui est citée par le Manuel de l'Athos[2], les entrailles sortent du ventre du pendu, et un diable ailé et cornu se pend à ses épaules pour tendre la corde et guetter l'âme damnée. L'artiste a donné à quelques scènes un mouvement très vif et à quelques compositions une véritable ampleur tragique. Le *Massacre des Innocents* oppose à l'élan forcené des bourreaux l'immobilité de la mère assise au premier plan, son enfant mort couché sur ses genoux. Dans le prétoire, le Christ est debout, portant la couronne dérisoire et le *paludamentum* aux plis droits, tandis que les soldats s'inclinent vers lui dans des salutations frénétiques. Prise à part, chacune des figurines est loin d'avoir la même noblesse d'allure et la même finesse d'exécution que les figurines de Barisanus de Trani. Le relief est rond et gros ; les types sont vulgaires, avec d'énormes yeux. L'impression d'ensemble est celle d'un art plus grossier et plus vivant, plus populaire, en un mot, que l'art byzantin.

Les portes de Bénévent, qui remontent aux dernières années du XII[e] siècle ou aux premières années du siècle suivant, doivent être rapprochées des portes de Monreale, signées en 1186 par Bonannus de Pise, et qui diffèrent si profondément des portes voisines, qu'a

1. Voir l'évêque de Larino, dans l'*Atlas* de SCHULZ, pl. LXXX, fig. 1.
2. Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων, éd. Constantinidos, § 244, p. 134.

signées Barisanus de Trani. Les deux fondeurs qui ont travaillé, à quelque vingt ans de distance, l'un pour la capitale du royaume de Sicile, l'autre pour la ville papale enclavée dans ce royaume, ont, dans leurs ouvrages, bien des traits communs. Tous deux imitaient les compositions byzantines et modelaient pourtant des figurines qui n'avaient plus rien de l'élégance byzantine. Tous deux racontaient l'histoire sacrée en une suite de bas-reliefs.

En dehors de Monreale, de Pise et de Bénévent, l'Italie ne possède qu'une seule porte de bronze, ornée de groupes en relief[1], qui soit antérieure au xive siècle et au chef-d'œuvre d'Andrea Pisano : c'est la porte de San Zeno, à Vérone. Une moitié des quarante-huit plaques de bronze dont cette porte est aujourd'hui composée remonte au xie siècle. Les figurines trapues et hideuses, qui sont jetées comme au hasard sur chacune des plaques, ne se tiennent pas même debout. Nul souvenir de l'art byzantin n'a pénétré jusqu'à l'artisan qui a créé ces fantoches. Cet artisan n'était sans doute pas un Italien. Vérone, au xie siècle, était la capitale d'une Marche de l'Empire germanique. La porte de l'église de San Zeno, qui reproduit grossièrement la technique et l'iconographie de la porte fondue pour la cathédrale d'Hildesheim sous la direction de Bernward, l'évêque-artiste, a été très probablement exécutée dans un atelier de la Saxe, comme les portes de bronze, encore conservées, qui furent, dit-on, envoyées d'Allemagne dans la ville slave de Gnesen et au fond même de la Russie barbare et byzantine, à Novgorod[2].

Les plaques de la porte primitive de San Zeno sont antérieures de plus d'un siècle aux portes de Bonannus de Pise et à celles de la cathédrale de Bénévent. Mais, vers la fin du xiie siècle, de nouvelles plaques furent ajoutées aux anciennes pour agrandir les vantaux et leur permettre de remplir le portail monumental entouré de sculptures par maître Nicolas et maître Willelmus. Ces reliefs de bronze ressemblent moins aux reliefs de marbre étagés sur la façade qu'à certaines sculptures allemandes, comme celles de Wechselburg. Sur la bordure de l'un des battants, le fondeur a représenté, au milieu d'images allégoriques des Vertus, l'évêque saint Zénon debout, avec la chasuble et la mitre triangulaire que portent les suffragants de l'archevêque, sur les reliefs de Bénévent[3].

L'influence de l'art du Nord, qui est manifeste dans les reliefs les plus récents de la porte de Vérone, aussi bien que dans les plus primitifs, s'est-elle exercée sur les artistes qui, à Pise et à Bénévent, ont traduit des compositions byzantines dans un style à demi roman ? Sans doute le fondeur de la porte de Bénévent a pu refaire, par une nouvelle créa-

1. Les deux portes du palais et du cloître du Latran, datées de 1195, sont à peine ornées de quelques gravures très simples, vrais dessins d'architecte, représentant deux arcades flanquées de tours. Sous l'une de ces arcades est fixée une figurine de femme couronnée, en bas-relief, qui représente peut-être l'Eglise (Rohault de Fleury, *le Latran au moyen âge*, 1877, pl. XLIX et XV). On remarquera que ce très pauvre travail n'a pas été exécuté par un artiste romain : la porte du palais du Latran est signée par les frères Ubertino et Pietro de Plaisance, deux artistes de l'Italie du Nord.

2. W. Bode, *Geschichte der Deutschen Plastik*, Berlin, 1885, p. 25 et 31. L'abbé Suger, qui a employé des ouvriers allemands ou rhénans à la décoration de la basilique de Saint-Denis, fit fondre, en 1140, pour cette basilique, une porte ornée de *reliefs*, qui représentaient la Passion du Christ (Labarte, *Histoire des Arts industriels*, I, p. 182).

3. Zimmermann, *Oberitalienische Plastik*, p. 65, fig. 22.

tion d'artiste, ce qu'avait fait, un siècle avant lui, l'évêque Bernward, quand il donna le modèle de la porte d'Hildesheim : Barisanus n'a-t-il pas imité, dans la seconde moitié du XIIe siècle, des modèles analogues à ceux qu'avait grossièrement copiés le fondeur des portes d'Augsbourg? Mais il est extraordinaire que deux artistes, qui travaillaient l'un à Pise, l'autre à Bénévent, aient imaginé, vers le même temps et chacun de son côté, de copier en bronze des ivoires byzantins et de composer avec leurs petits bas-reliefs toute une suite théologique et historique. Le plus simple serait de supposer que le Pisan Bonannus et le fondeur anonyme de la porte de Bénévent aient eu connaissance d'une série de portes entièrement différentes de celles qui avaient été envoyées de Byzance à Amalfi. Si originaux que soient, dans leur rudesse rigoureuse, les reliefs de la porte d'Hildesheim, jamais sans doute l'évêque Bernward n'aurait eu l'idée de les disposer sur deux vantaux de bronze, à l'entrée de sa cathédrale, s'il n'avait longuement regardé à Rome, sur l'Aventin où il se trouvait logé, les vénérables portes de Sainte-Sabine, dont les panneaux de cèdre étaient ornés de scènes bibliques et évangéliques représentées par des reliefs[1]. L'Italie centrale a pu posséder, au XIe et au XIIe siècle, des portes de bronze imitées de celles d'Hildesheim et de Vérone, et des portes de bois, dans le genre de la porte « carolingienne » de Saint-Ambroise de Milan et de la porte « romane » du baptistère de Spalato[2]. Quels que soient les modèles perdus qui auront inspiré à la fois Bonannus de Pise et le fondeur de la porte de Bénévent, il est certain que l'œuvre de ce dernier n'est pas la suite et le développement naturel de l'œuvre d'un Barisanus; dans l'ombre qui entoure ses origines, la porte de Bénévent reste, au milieu de l'Italie méridionale, un monument unique et isolé.

VI

Les ivoires byzantins, dont Barisanus de Trani a tiré tous les éléments de ses compositions, furent sans doute imités en Apulie par des ivoiriers; mais il n'existe plus aucune plaque d'ivoire, ornée d'une figurine profane ou sacrée, que l'on puisse attribuer, avec vraisemblance, à un atelier apulien. Le seul des ouvrages d'ivoire exécutés entre le XIe et le XIIIe siècle dans la Terre de Bari qui soit aujourd'hui connu, est un manche de *flabellum*, conservé dans l'ancien palais épiscopal de Canosa, et enfermé dans une armoire scellée du sceau du Chapitre. Le savant français Millin a vu, en 1812, cette pièce curieuse ; il en a fait prendre un dessin (*fig.* 178)[3].

1. Voir la conclusion indiquée, après une discussion bien conduite, par le docteur J. Wiegand : *Das Altchristliche Hauptportal an der Kirche der H. Sabina*, Trèves, 1900, p. 145.

2. Voir plus loin la description de deux portes de bois, sculptées au XIIe siècle, qui sont conservées dans les Abruzzes (liv. IV, ch. III).

3. Ce dessin fait partie d'un recueil conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale (*G b* 20, f° 38). Il a été publié une première fois dans une étude de Ch. de Linas (*le Disque crucifère, le* flabellum *et l'*umbella; *Revue de l'Art Chrétien*, nouvelle série, I, 1883, p. 491 ; pl. XIV). D'après l'aquarelle communiquée à cet érudit par un chanoine de

La Campanie a produit une école de sculpteurs d'ivoire, qui a laissé un monument capital et unique, le devant d'autel de la cathédrale de Salerne.

Les plaques d'ivoire dont se composait ce devant d'autel ont été transportées dans la sacristie de la cathédrale. La plupart d'entre elles ont été remontées sur un bâti de bois neuf, et assemblées dans la plus bizarre confusion. Cinq plaques sont encore conservées dans les tiroirs de la sacristie; d'autres ont été volées. Quelques-unes peuvent être retrouvées à l'étranger, dans des vitrines de musée; quelques autres sont probablement perdues pour jamais.

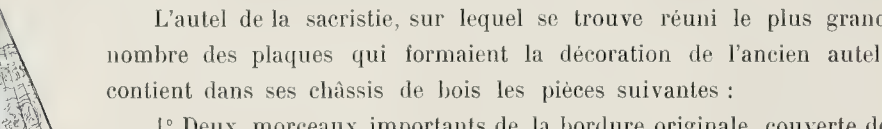


Fig. 178.
Flabellum DE CANOSA. D'APRÈS MILLIN.

L'autel de la sacristie, sur lequel se trouve réuni le plus grand nombre des plaques qui formaient la décoration de l'ancien autel, contient dans ses châssis de bois les pièces suivantes :

1° Deux morceaux importants de la bordure originale, couverte de fleurons, de rinceaux, de cornes d'abondance et de figurines d'oiseaux;

2° Douze médaillons, avec les bustes des Apôtres;

3° Douze plaques représentant des scènes de la Genèse;

4° Dix-huit plaques représentant des scènes évangéliques.

Les plaques décorées de scènes ont la forme de rectangles : celles de la série biblique sont disposées en long et divisées verticalement en deux moitiés par une colonnette; celles de la série évangélique sont disposées en hauteur et partagées horizontalement en deux registres superposés.

Les scènes bibliques se suivent de la gauche à la droite d'une même plaque dans l'ordre régulier des temps. Au contraire, des scènes séparées dans la vie du Christ par un intervalle de plusieurs années se trouvent réunies sur une même plaque [1]. Ce désordre apparent donne un moyen inattendu de retrouver l'ordre primitif.

Les plaques de la série évangélique étant divisées en deux registres, le sujet représenté sur le registre supérieur d'une plaque a sa suite, non pas sur le registre inférieur de la même plaque, mais bien sur le registre supérieur d'une autre plaque. Si l'on rapproche les plaques, de manière à reformer la suite des sujets représentés sur les registres supérieurs, les registres inférieurs se trouveront former de leur côté une suite régulière. En

Canosa, l'éventoir de parchemin est décoré de palmettes rouges et bleues qui ressemblent aux bordures du grand *Exultet* de Bari. Bien que je n'aie pu voir le *flabellum* de Canosa, je ne cite que pour mémoire la tradition locale d'après laquelle cet objet serait, non pas en ivoire bruni par le temps, mais en bois précieux d'essence inconnue.

1. Il y a vingt-cinq ans, les morceaux du devant d'autel de Salerne se trouvaient disposés d'une autre manière, à en juger par une ancienne photographie que Stevenson a communiquée à Rohault de Fleury, et dont celui-ci a publié, en 1881, un croquis gravé à l'eau-forte (*la Messe*, I, pl. LXXXIX *bis*). Les planchettes de bois qui séparaient alors les plaques d'ivoire dans le sens horizontal portaient des inscriptions latines, indiquant une partie du sujet représenté sur chacune des plaques. Mais les inscriptions se suivaient sans plus d'ordre que les reliefs. Deux de ces inscriptions traduisaient à contre-sens la scène qu'elles étaient chargées de commenter: la guérison du paralytique était confondue avec la résurrection du fils de la veuve de Naïm (*Resurrectio natus...*), et la *Transfiguration* avec la scène qui représente le Christ servi dans le désert par deux anges.

coupant les séries au point où le premier registre inférieur continue le dernier registre supérieur, on reforme trois groupes complets[1], composés chacun de cinq plaques et distribués comme il suit :

PREMIER GROUPE

1 La Visitation	2 La Vierge et saint Joseph. L'Ange apparaît à saint Joseph.	3 La Route de Bethléem.	4 La Nativité.	5 L'Annonciation aux bergers.
6 Les Mages chez Hérode.	7 L'Adoration des Mages.	8 Seconde apparition de l'Ange à saint Joseph.	9 La Fuite en Egypte.	10 Le Massacre des Innocents.

DEUXIÈME GROUPE

1 La Présentation au Temple.	2 Le Baptême du Christ.	3 Le Christ servi par les anges.	4 La Vocation de Pierre.	5 La Mère et les Frères de Jésus.
6 Les Noces de Cana.	7 La Transfiguration.	8 La Résurrection du fils de la veuve de Naïm.	9 La Guérison du paralytique.	10 La Pêche miraculeuse.

TROISIÈME GROUPE

1 La Samaritaine.	2 La Multiplication des pains.	7 La Crucifixion.		3 La Guérison de l'aveugle-né.	4 La Guérison du paralytique.
5 La Résurrection de Lazare. Les Rameaux.	6 La Cène. Le Lavement des pieds.	8 Le manteau tiré au sort.	La Mise au tombeau.	9 Les saintes Femmes au tombeau.	10 La Descente aux Limbes.

Dans le troisième groupe, la Crucifixion occupe les trois quarts de la hauteur de la plaque : comme la croix descend au-dessous de la division marquée d'ordinaire au milieu de chaque rectangle d'ivoire, la scène représentée sur le registre supérieur de cette plaque fait suite au registre inférieur de la plaque précédente. Il est visible que l'arrangement des plaques a été combiné dans ce groupe pour que le milieu fût réservé à la plaque qui porte l'image de la croix (pl. XIX).

Quatre plaques, au lieu de cinq, restent à Salerne pour former la quatrième série des scènes évangéliques. L'une de ces plaques est occupée tout entière par la scène de l'Ascension, divisée en deux étages : — un groupe terrestre ; — un groupe céleste. Un fragment important, qui forme le registre inférieur de l'une des plaques anciennes, est conservé dans un tiroir de la sacristie : ce fragment représente l'une des apparitions du Christ aux disciples après sa résurrection. Enfin cette série mutilée des dernières scènes de

1. Au moment où étaient déjà tirées les deux planches (pl. XIX et XX) sur lesquelles j'ai reconstitué la suite iconographique des ivoires de Salerne, M. Venturi a présenté, pour les scènes évangéliques, une reconstitution fondée sur le même principe (*Storia dell'Arte ital.*, II, p. 634-637, fig. 459-462). Le premier groupe de cinq plaques se trouve identique dans les deux reconstitutions. A partir de la deuxième plaque du deuxième groupe, M. Venturi a perdu la suite régulière des sujets, pour avoir confondu la Transfiguration avec la scène qu'il appelle la « Résurrection ». La scène de la Résurrection est inconnue des artistes du XIe et du XIIe siècle : elle est toujours remplacée par la scène de la Descente aux Limbes, qui figure, en effet, dans le nombre des ivoires de Salerne.

l'Évangile doit être complétée par un relief d'ivoire, qui formait le registre supérieur de l'une des plaques de Salerne, et qui, acheté à Naples en 1844, a passé au Musée de Berlin [1]. La scène représentée est le Repas d'Emmaüs. La plaque de Berlin s'unit aux plaques de Salerne pour former le groupe suivant :

QUATRIÈME GROUPE

1 *Noli me tangere.*	2 Le Repas d'Emmaüs. *Berlin*	?	8 L'Ascension.	4 Apparition du Christ à ses disciples.
5 L'Incrédulité de Thomas.	?	7 Troisième apparition du Christ à ses disciples (*à part*		9 La Pentecôte.

La série des scènes bibliques, qui, sur les plaques de Salerne, se suivent toutes en ligne horizontale, ne peut être délimitée aussi exactement que la série évangélique. Avec les plaques conservées à part dans la sacristie de la cathédrale et deux plaques qui ont été signalées, l'une à Budapest, l'autre à Paris, les sujets tirés de la Genèse atteignent au nombre de trente-quatre :

1. L'Esprit de Dieu volant sur les eaux ; la lumière séparée des ténèbres. — La création des anges.

2. La création des plantes. — La création des étoiles, enfermées dans un grand cercle, au milieu duquel deux cercles plus petits contiennent les deux figures du soleil et de la lune, inclinées vers le Créateur.

3. La création des poissons (demi-plaque conservée au musée de Budapest) [2].

La création des animaux, parmi lesquels se montrent le griffon et le basilic, avec sa crête de coq et sa queue de serpent (seconde moitié de la plaque dont la première moitié est à Budapest ; armoire de la sacristie de Salerne).

4. La création d'Ève. — Ève cueillant la pomme et l'offrant à Adam.

5. Adam et Ève chassés du Paradis par l'ange. — Adam et Ève, demi-nus, bêchant la terre.

6. Le sacrifice d'Abel et de Caïn. — Le meurtre d'Abel (Musée du Louvre) [3].

7. L'Éternel ordonne à Noé de construire l'arche. — La construction de l'arche.

8. L'Éternel apparaît à Noé enfermé dans l'arche. — La colombe apportant à Noé la branche d'olivier.

1. W. Bode et H. von Tschudi, *Königl. Museen zu Berlin ; Beschreibung der Bildwerke der Christl. Epoche;* Berlin, 1888, in-4°; pl. LV, n° 436.

2. Cette plaque, volée à Salerne en 1820 par un soldat hongrois, a donné lieu à l'une des erreurs les plus singulières qui aient échappé à un archéologue de renom. Le chanoine Bock, en décrivant l'ivoire du musée de Budapest, le donne pour un ouvrage du XIe siècle, représentant la *Prédication de saint François aux poissons* (*Mittheilungen der K. K. Central Commission*, XII, 1867, p. 117) : le saint d'Assise est mort, on le sait, en 1233. L'erreur de Bock n'a été relevée qu'au bout de trente ans par Semper, qui reconnut le premier le sujet représenté et la provenance de la plaque (*Revue de l'Art chrétien*, 1897, p. 492 et suiv.).

3. La plaque du Louvre, qui provient de la collection Charvet, a été reproduite dans un article de M. E. Molinier (*Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. XX, 1898, p. 481).



l'Évangile doit être complétée par un relief d'ivoire, qui formait le registre supérieur de l'une des plaques de Salerne, et qui, acheté à Naples en 1844, a passé au Musée de Berlin[1]. La scène représentée est le Repas d'Emmaüs. La plaque de Berlin s'unit aux plaques de Salerne pour former le groupe suivant :

QUATRIÈME GROUPE

1 Noli me tangere	2 Le Repas d'Emmaüs. Berlin	?	8 L'Ascension.	[illegible] Apparition du Christ aux apôtres.
5 L'Incrédulité de Thomas.	?	7 Troisième apparition du Christ à ses disciples (apôtres).		[illegible] La Pentecôte.

La série des scènes bibliques, qui, sur les plaques de Salerne, se suivent toutes en ligne horizontale, ne peut être délimitée aussi exactement que la série évangélique. Avec les plaques conservées à part dans la sacristie de la cathédrale et deux plaques qui ont été signalées, l'une à Budapest, l'autre à Paris, les sujets tirés de la Genèse atteignent au nombre de trente-quatre :

1. L'Esprit de Dieu volant sur les eaux ; la lumière séparée des ténèbres. — La création des anges.

2. La création des plantes. — La création des étoiles, enfermées dans un grand cercle, au milieu duquel deux cercles plus petits contiennent les deux figures du soleil et de la lune, inclinées vers le Créateur.

3. La création des poissons (demi-plaque conservée au musée de Budapest)[2].

La création des animaux, parmi lesquels se montrent le griffon et le basilic, avec sa crête de coq et sa queue de serpent (seconde moitié de la plaque dont la première moitié est à Budapest ; armoire de la sacristie de Salerne).

4. La création d'Ève. — Ève cueillant la pomme et l'offrant à Adam.

5. Adam et Ève chassés du Paradis par l'ange. — Adam et Ève, demi-nus, bêchant la terre.

6. Le sacrifice d'Abel et de Caïn. — Le meurtre d'Abel (Musée du Louvre[3]).

7. L'Éternel ordonne à Noé de construire l'arche. — La construction de l'arche.

8. L'Éternel apparaît à Noé enfermé dans l'arche. — La colombe apportant à Noé la branche d'olivier.

1. W. Bode et H. von Tschudi, *Königl. Museen zu Berlin : Beschreibung der Bildwerke der christl. Epoche*, Berlin, 1888, in-4°; pl. LV, n° 436.

2. Cette plaque, volée à Salerne en 1820 par un soldat hongrois, a donné lieu à l'une des erreurs les plus singulières qui aient échappé à un archéologue de renom. Le chanoine Bock, qui découvrit l'ivoire au musée de Budapest, le donna pour un ouvrage du XI[e] siècle, représentant la *Prédication de saint François aux poissons* (*Mittheilungen der K. K. Central-Commission*, XII, 1867, p. 117) : le saint d'Assise est mort, on le sait, en 1233. L'erreur de Bock n'a été relevée qu'au bout de trente ans par Semper, qui reconnut le premier le sujet représenté et la provenance de la plaque (*Revue de l'Art chrétien*, 1897, p. 492 et suiv.).

3. La plaque du Louvre, qui provient de la collection Charvet, a été reproduite dans un article de M. E. Molinier (*Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. XX, 1898, p. 481).

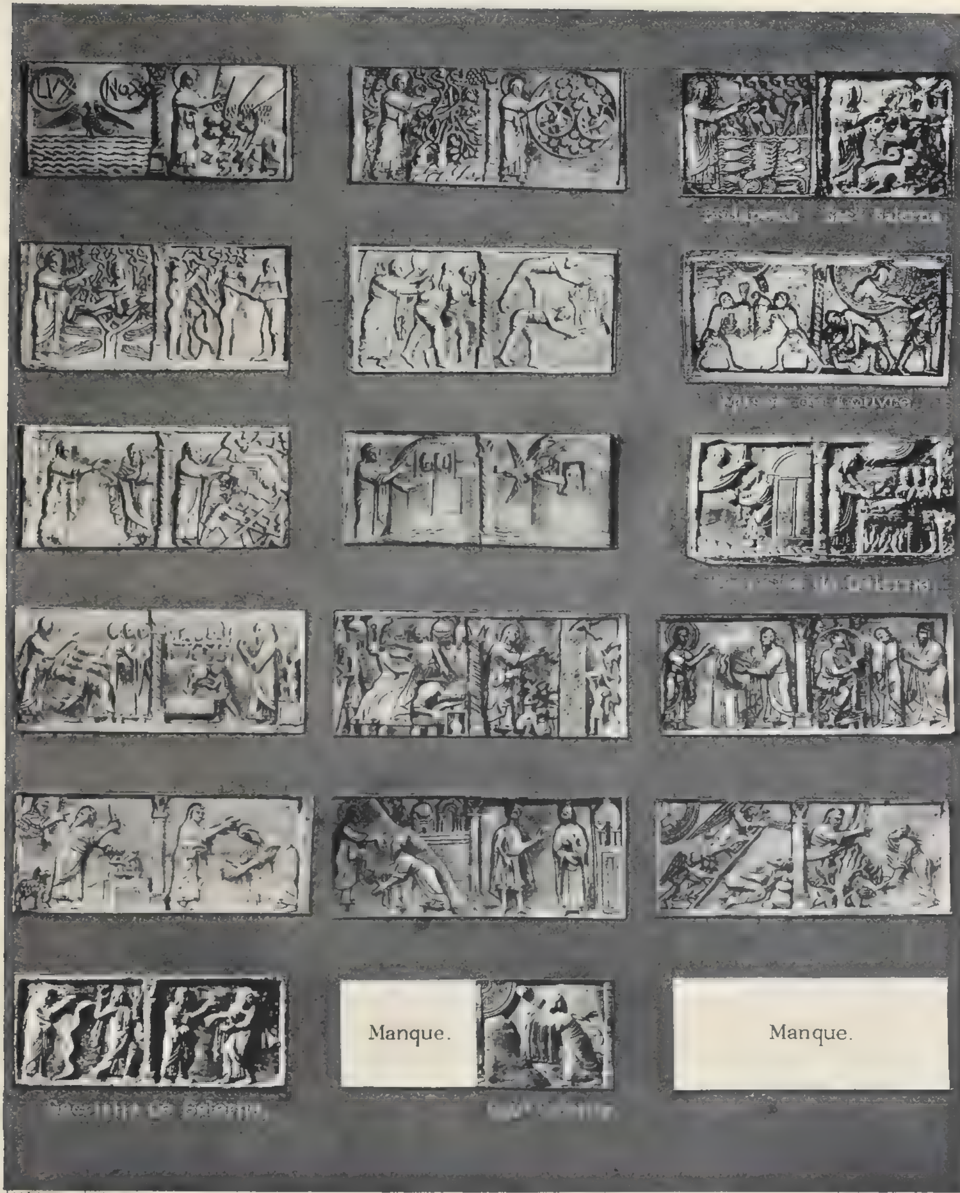


Fontemoing, Éditeur Phototypie Berthaud

SCENES DE L'HISTOIRE ÉVANGÉLIQUE

Plaques d'ivoire de la fin du XIe siècle, formant autrefois le devant du maître-autel de la cathédrale de Salerne


Manque



Phototypie Berthaud

SCÈNES DE LA GENÈSE

Plaques d'ivoire de la fin du XIe siècle, formant autrefois le devant du maitre-autel de la cathédrale de Salerne

9. Le sacrifice de Noé, à la sortie de l'arche (armoire de la sacristie).

10. Noé, sortant de l'arche, est béni par Dieu. — L'Éternel bénit Noé, ses fils et ses filles. — Noé fabrique le vin.

11. Les fils de Noé découvrent la nudité de leur père. — L'Éternel en face de la tour de Babel.

12. La vocation d'Abraham. — Le Pharaon d'Égypte rend à Abraham sa femme Sara.

13. Le sacrifice d'Isaac. — L'Éternel bénit Abraham.

14. L'Éternel apparaît à Abraham. — Éliézer et Rebecca (?).

15. L'échelle de Jacob. — Moïse devant le buisson ardent.

16. La verge de Moïse changée en serpent. — Sa main subitement couverte de lèpre (armoire de la sacristie).

17. Moïse recevant les tables de la Loi sur le mont Sinaï (pl. XX).

Les scènes bibliques et les scènes évangéliques sont l'ouvrage du même artiste, qui donne aux figurines un modelé arrondi et mou, aux visages d'hommes de gros yeux hébétés, et aux draperies des plis larges et rigides. Cet artiste n'était pas un Grec. Deux des plaques sculptées par lui portent des inscriptions latines : sur la plaque par laquelle commence le récit de la Création, les mots LUX et NOX sont réservés en relief ; à côté du crucifix, au haut duquel sont gravés les mots : IESUS NAZARENUS REX IUDEORUM, saint Jean est désigné par l'abréviation $\overline{\text{SCS}}$ IOHS, et la Vierge par les mots $\overline{\text{SA}}$ MARIA, au lieu du sigle grec $\overline{\text{MP } \theta\Upsilon}$, si commun même dans les œuvres d'art exécutées en pays latin. Le roi Hérode qui, du haut de son trône, préside au massacre des Innocents, est entouré de gardes qui portent l'armure à l'antique des « scolaires » du *basileus;* mais le prince lui-même a en tête la haute couronne qui coiffe les princes lombards et les consuls de Gaète représentés, au XIe siècle, sur les miniatures des rouleaux d'*Exultet*. Dans le tableau d'ivoire qui représente la réception des Mages à Jérusalem, Hérode porte une tiare de forme ronde, avec un manteau orné d'un *tablion* carré : derrière son trône, des guerriers normands montrent leur tête, dont le menton est pris dans un capuchon de mailles, et dont les yeux sont abrités par un heaume pointu. Les Mages qui s'avancent vers Hérode ou s'inclinent devant la Vierge n'ont pas, comme sur les mosaïques et les miniatures byzantines du XIe siècle, les anaxyrides collantes et le béret plat ou le bonnet phrygien d'un Persan du temps de Chosroès : les Mages de Salerne, avec leur bonnet tronconique, leur caftan de feutre épais, leurs pantalons flottants, rentrés dans de hautes bottines terminées en pointe, donnent l'idée d'un groupe de ces voyageurs orientaux qui ont gravé sur le portail même de la cathédrale de Salerne des *graffitti* en caractères arméniens carrés et en d'autres caractères, non encore déchiffrés.

Les plaques destinées à l'autel de Salerne ont été sculptées sur place par un artiste qui s'est souvenu, pendant son travail, des silhouettes des guerriers du Nord et des marchands d'Orient qu'il avait vus passer dans la ville où il était établi. Les costumes représentés sur quelques-unes des plaques permettent de placer l'ouvrage au XIe siècle; il est probable que

l'autel d'ivoire n'est autre que celui qui fut consacré par le pape Grégoire VII, en 1084, dans l'église bâtie par Robert Guiscard.

Quels sont les modèles que l'ivoirier campanien a suivis pour composer plus de trente scènes bibliques et de quarante scènes évangéliques ? Sur les plaques de l'autel de Salerne, la plupart des attitudes et des gestes sont conformes à la tradition byzantine ; certains personnages demi-nus, comme les bergers en tunique courte, à qui les anges annoncent la Nativité du Sauveur, certains visages, comme celui du Christ en croix et de la Vierge qui présente Jésus au Temple, ont la vie et la noblesse des meilleures œuvres byzantines. La femme voilée du *maphorion* qui apparaît derrière l'ange de la *Fuite en Egypte* est une allégorie tout orientale, qui personnifie la Terre des Pharaons [1]. Cependant la profusion des détails qui embarrassent les scènes évangéliques contraste avec la claire sobriété des petits reliefs byzantins du XIe et du XIIe siècle. Les accessoires, sièges et tabourets, sont ciselés avec une minutie précieuse ; les voiles de femmes sont alourdis par de longues franges de châle ; les fonds des compositions sont envahis par des branchages entrelacés ou bien couverts d'un entassement d'édifices compliqués, tout hérissés de coupoles.

Les ouvrages d'art qui ressemblent le plus étroitement aux plaques de Salerne, les seuls qui offrent ces détails typiques, vêtements très ornés et architectures à coupoles, sont des plaques d'ivoire conservées au musée archéologique de Milan [2]. Les reliefs de ces plaques représentent l'histoire des prédications de saint Marc et l'image de saint Mennas, devant lequel s'agenouillent deux chameaux. D'après une tradition ancienne, les ivoires conservés à Milan proviendraient de Grado, la vieille résidence du patriarche des lagunes. Récemment M. Græven a cru reconnaître dans ces plaques, sur lesquelles est racontée l'histoire de l'apôtre d'Alexandrie, les débris d'un trône envoyé d'Égypte à Constantinople et donné à la cathédrale de Grado par l'empereur Héraclius. D'après cette hypothèse ingénieuse, les ivoires en question seraient des ouvrages orientaux du VIIe siècle.

Si l'on admet une date aussi reculée pour des ivoires qui ont une parenté évidente avec ceux de Salerne, on n'aura nulle peine à comprendre que les ouvriers d'art établis dans le grand port campanien aient connu et copié des morceaux archaïques. Les modèles de l'autel de Salerne ont pu être les morceaux de quelque ancien trône oriental, apportés d'Égypte par des marchands musulmans. L'art des ivoiriers salernitains se présenterait alors comme une suite inattendue d'un ancien art oriental d'origine syriaque ou alexandrine, très différent de l'art proprement « byzantin », qui était pratiqué au XIe siècle dans la ville impériale.

1. La figure allégorique de l'Egypte, couronnée de tours, se montre dans la plus ancienne représentation que l'on connaisse de la *Fuite en Egypte* dans l'art byzantin : c'est une miniature du *Ménologe* de Basile II, au Vatican (Card. Albani, *Menol. Graec.*, II, p. 59 ; Schlumberger, *Basile II*, p. 557). Cette même figure reparaît, tantôt avec un diadème, tantôt avec les cheveux épars, dans les miniatures de plusieurs Evangéliaires du XIe et du XIIe siècle ; elle est représentée en mosaïque dans la Chapelle Palatine de Palerme, où elle se trouve désignée par le mot grec Αἴγυπτος (Pokrovsky, *l'Evangile*, p. 137-139).

2. H. Graeven, *Römische Quartalschrift*, XIII, 1, 1899, p. 115-126 ; pl. IX ; — *Frühchristliche und Mittelalterliche Elfenbeinwerke ;* Rome, 1900, I, nos 42-47.

Il est incontestable que le seul monument d'ivoire qui soit décoré d'un grand nombre de scènes bibliques et évangéliques, à la manière de l'autel de Salerne, est le trône de l'évêque Maximien, à Ravenne; sur ce trône épiscopal, de même que sur cet autel, les scènes évangéliques sont disposées « en hauteur » dans le cadre rectangulaire, tandis que les scènes bibliques sont disposées « en largeur ».

Une remarque de ce genre est un argument indirect offert par l'autel de Salerne à la thèse qui place les ivoires dits de Grado dans le siècle qui a suivi celui de Justinien. Cependant la précision des ressemblances qui unissent l'autel de Salerne aux plaques du musée de Milan doit faire douter que l'une de ces séries d'ivoires soit séparée de l'autre par cinq siècles. Le costume ordinaire des hommes est identique dans les deux séries : tunique courte et chausses collantes serrées par des bandelettes. Faut-il croire que le costume alexandrin du VIIe siècle soit revenu à la mode en Campanie, sous Robert Guiscard ? Une hypothèse reste possible, c'est que l'autel de Salerne et les plaques de Milan soient des ouvrages contemporains. La légende de saint Marc a pu inspirer, vers la fin du XIe siècle, des ivoiriers de Venise[1]. Il faudrait, sans doute, dans cette nouvelle hypothèse, expliquer pourquoi les ivoires dits de Grado ont des légendes en grec et montrent l'image d'un saint qui n'était point populaire à Venise, saint Mennas, entre ses deux chameaux. Enfin il faudrait se remettre en quête du prototype inconnu de deux séries d'ivoires qui, en se ressemblant singulièrement l'une à l'autre, diffèrent de tous les ivoires byzantins et latins du moyen âge.

La question ne peut être actuellement tranchée : les modèles de l'autel de Salerne seront inconnus tant que les origines des ivoires de Milan resteront douteuses. Une chose est, dès maintenant, certaine : le sculpteur des ivoires qui composent l'autel de Salerne n'a pas suivi, d'un bout à l'autre de son œuvre, l'iconographie qui, de son temps, était fixée dans l'art chrétien d'Orient pour la représentation des scènes sacrées. Il omet des détails essentiels, comme le groupe des sages-femmes baignant l'Enfant, dans la scène de la Nativité, et le personnage de Cosmos, image symbolique du monde ouvert à la prédication de l'Evangile, qui devait figurer au milieu des apôtres, dans la scène de la Pentecôte. Ève, après la faute, est vêtue, comme Adam, d'une sorte de caleçon, et non d'une tunique longue ; elle bêche la terre, à côté de son époux, au lieu de manier le soufflet de la forge, devant laquelle, sur les reliefs des coffrets byzantins, l'aïeul de Tubalcaïn est représenté martelant le fer[2]. Certaines compositions sont des singularités iconographiques dont on ne connaît pas d'autre exemple : c'est ainsi que, dans la scène de la création de la femme, Adam endormi est couché, non point sur le sol, mais sur les maîtresses branches d'un arbre, dont le tronc s'élève entre les sources des quatre fleuves du Paradis.

1. Venise produisait vers l'an mil des images d'ivoire sculpté : d'après le témoignage du *Chronicon Sagorninum*, le doge Pietro Orseolo donna à l'empereur Othon un trône qui devait être assez semblable à celui dont les morceaux sont conservés au musée archéologique de Milan : « *Cathedram elephantiacis artificiose sculptam tabulis* » (Cf. P. Molmenti, *la Storia di Venezia nella vita privata*, Turin, 1880, p. 90).
2. Cf. Graeven, *l'Arte*, II, 1899, p. 301, 303 et 306 ; — Molinier, *les Ivoires*, p. 107 et pl. IX *bis*, n° 3.

Une école assez vivante et assez libre pour se dégager de l'imitation littérale n'a pu borner sa production à une œuvre unique, si considérable qu'elle fût. Les musées riches en ivoires du moyen âge contiennent certainement des pièces exécutées au XIe ou au XIIe siècle dans un atelier campanien. Une demi-douzaine de ces pièces peuvent être, dès maintenant, jointes à l'autel de Salerne.

L'une est une plaque provenant d'Amalfi, où elle décora un reliquaire donné au XVe siècle par Pie II ; cette plaque était conservée au XVIIIe siècle à Naples[1] ; elle fut acquise au XIXe par le British Museum. Le sujet représenté sur cette plaque est la *Résurrection de Lazare* (*fig.* 179)[2]. La scène est plus développée sur l'ivoire d'Amalfi que sur la plaque de Salerne qui représente le même miracle du Christ : mais il faut noter que, sur l'autel de Salerne, la scène de la Résurrection de Lazare, au lieu d'occuper toute la hauteur d'une plaque rectangulaire, est étroitement resserrée entre deux autres scènes : la Samaritaine au puits et l'entrée du Christ à Jérusalem. Par le type des visages, par la rondeur du modelé et par la présence de détails caractéristiques, tels que les costumes aux longues franges et les architectures aux coupoles bizarres, la plaque qui provient d'Amalfi a tous les caractères des plaques qui composent l'autel de Salerne[3].



Fig. 179. — La résurrection de Lazare. Ivoire provenant d'Amalfi British Museum. D'après Græven.

Une seconde plaque, étroitement apparentée au fragment du British Museum et à l'autel de Salerne, est exposée au Musée du Louvre comme un travail allemand du XIe siècle[4]. Deux scènes sont superposées sur cette plaque : *la Crucifixion* et *les Saintes Femmes au tombeau*. La disposition des deux registres rappelle la plaque de Salerne sur laquelle sont représentées la Crucifixion et la Mise au tombeau. Le groupe des saintes femmes et de l'ange devant le tombeau est une évidente copie du modèle qu'a reproduit de son côté le sculpteur des ivoires de Salerne : les saintes femmes balancent deux encensoirs, et le tombeau est un singulier édicule à deux étages.

1. Elle se trouvait dans le petit musée du couvent des Santi Apostoli (Gori, *Thesaurus veter. Diptychorum*, III, p. 107-110, pl. XIII).

2. Graeven, *Frühchristliche und Mittelalterliche Elfenbeinwerke*, II, *Sammlungen aus England*, 1901, n° 36.

3. La ressemblance de la plaque d'Amalfi avec les ivoires dits de Grado a été remarquée par M. Græven (*Römische Quartalschrift*, 1899, p. 123).

4. Cette plaque a été acquise à la vente *Spitzer*. Elle est reproduite dans le *Catalogue* (Paris, 1900, in-f°, I, *Ivoires*, p. 25, n° 16) et dans l'ouvrage de M. Molinier : *Histoire des Arts appliqués à l'industrie ; les Ivoires*, p. 140.

Le ciborium qui abrite le sarcophage orné de strigiles sert lui-même de support à un édifice, dont la coupole sur tambour est une image sommaire du monument qui figure, derrière le groupe des saintes femmes et de l'ange, sur deux ivoires du ve siècle[1].

Les détails remarquables et rares qui permettent d'attribuer la plaque du Louvre à l'école salernitaine d'ivoiriers se retrouvent sur une plaque du Musée de Bologne, représentant *la Fuite en Egypte*[2]. Les caractères des ivoires salernitains se laissent reconnaître encore dans deux plaques du Musée de Berlin, *la Crucifixion* (n° 67-454) et *le Baiser de Judas* (68-453), ainsi que dans deux plaques du Musée de South-Kensington, *le Songe de Joseph* (701) et *la Présentation au Temple* (238)[3]. Les scènes évangéliques figurées sur les plaques dispersées entre Paris, Berlin, Londres et Bologne ont trouvé place déjà sur l'autel de Salerne : aucune de ces plaques n'a pu faire partie de cet autel. Ont-elles décoré des plats de reliure ? Il est impossible de le deviner. Ces plaques ne sont que des fragments isolés qui se groupent autour d'un monument unique en son genre : l'autel de Salerne.

Aucun autre exemple d'un autel composé de plaques d'ivoires ne s'est conservé. Entre le IXe et le XIIe siècle, les autels ornés de reliefs sont en argent, comme celui de Città di Castello, ou en or, comme ceux de Milan et d'Aix-la-Chapelle[4]. Comparé à ces précieux monuments, l'autel de Salerne les dépasse par le nombre des personnages qui fourmillent sur ses plaques d'ivoire, parmi les édicules et les coupoles. Dans le temps où les sujets chrétiens se trouvaient exclus de la sculpture de marbre, et confinés dans des miniatures en relief, exécutées en or, en bronze ou en ivoire, cet autel est le monument qui offre la suite la plus complète de scènes tirées des deux Testaments.

L'art original et fécond qui florissait au bord du golfe de Salerne, après la conquête des deux grandes villes de ce golfe par les Normands, eut, semble-t-il, un éclat brillant et de peu de durée. Aucun des ouvrages de bronze ou d'ivoire qui peuvent être attribués à l'école de Salerne et d'Amalfi n'est postérieur à la fondation du royaume normand de Sicile. L'artiste qui, au commencement du XIIe siècle, avait laissé dans la ville de Canosa une œuvre prestigieuse à l'égal des merveilles rapportées de la terre des croisades, était peut-être un fondeur d'Amalfi ; vers la fin du siècle, c'est un artiste apulien qui est chargé de fondre une porte de bronze pour la cathédrale de Ravello, la ville marchande dont le port était Amalfi.

1. L'ivoire Trivulzio, cité plus haut (p. 49 et n. 1), et un ivoire de *l'Antiquarium* de Munich (VENTURI, *Storia dell'Arte ital.*, I, p. 77, fig. 60).

2. STUHLFAUTH, *Die Frühchristl. Elfenbeinplastik*, 1896, pl. IV ; — GRAEVEN, *Elfenbeinwerke*, I, n° 5, p. 8. Sur ce relief, l'*Egypte* se montre à mi-corps, devant les coupoles du fond : elle incline sa tête couronnée et présente une grande coupe à l'Enfant.

3. W. VÖGE, *Königliche Museen zu Berlin ; die Elfenbeinbildwerke*, 1900, p. 40-41. L'auteur de ce catalogue raisonné attribue encore, sans raison décisive, à l'atelier salernitain, une curieuse statuette d'ivoire achetée en 1855 pour le musée de Berlin (n° 70-479), et qui représente une reine du jeu d'échecs, d'après un modèle persan.

4. AUS'M WERTH, I, p. 91 ; pl. XXXIV, fig. 1.

CHAPITRE V

LE MOBILIER DES ÉGLISES. — MÉTAL, BOIS ET MARBRE

I. — *Ciboria* et candélabres en métal. — Meubles d'église en bois : le trône sacerdotal de Montevergine ; sa décoration sculptée ; animaux orientaux et rosaces de style musulman.

II. — Les ambons des églises de Campanie ; leur forme ; ambons de bois peint et doré. — L'ambon de marbre donné par l'évêque Constantin (1094-1150) à la cathédrale de Ravello. — Origine byzantine de ce type de monument ; imitations du même type dans l'œuvre des marbriers romains. — Les ambons sur colonnettes ; l'ambon de Cimitile ; ambons représentés sur les rouleaux d'*Exultet*.

III. — Formes originales du mobilier des églises dans la région apulienne. — *Ambons* à quatre colonnettes. — Ambon de Canosa (fin du xie siècle) ; décor plat de style byzantin ; ambon de Troja (1169) ; relief nourri et vigoureux. — *Trônes épiscopaux.* Trône de l'archevêque Urso (1078-1089), à Canosa ; les éléphants employés comme supports. — Trône de l'archevêque Hélie (1098), à Bari ; cariatides viriles ; incrustations de cire brune. — Trône de Monte Sant'Angelo ; inscription dictée par les revendications des chanoines qui réclamaient pour l'église du Gargano la dignité de cathédrale. Le trône lui-même, qui ne porte aucun nom d'archevêque, n'a été placé dans le sanctuaire que pour soutenir ces revendications. Sa date : fin du xie siècle ; sa décoration : figurine germanique de l'Archange vainqueur du dragon.

IV. — Le *ciborium* de Saint-Nicolas de Bari. Inscription au nom de l'abbé Eustache (+ 1129) sur les gradins ; plaque de cuivre émaillée sur l'architrave, avec l'image du roi Roger, couronné par saint Nicolas. — Iconographie byzantine du groupe dessiné sur la plaque émaillée. Technique de l'émail : la plaque de Bari est une œuvre de Limoges ; son intérêt exceptionnel pour l'histoire des industries d'art en France. — Date de cette plaque et du *ciborium* (vers 1150). — Type de l'édicule : ce type est d'origine romaine, et non byzantine. — Variété et richesse des modèles qui se trouvent combinés dans le mobilier de marbre exécuté au xie et au xiie siècle, pour les églises d'Apulie.

Le sanctuaire des églises de Campanie et d'Apulie qui furent décorées sous la domination normande reçut un mobilier liturgique, dont les pièces principales étaient le *ciborium* de l'autel, la chaire et l'ambon, qui se faisaient face à l'entrée du chœur, le trône de l'évêque ou de l'abbé, adossé à l'abside.

I

Parmi les ouvrages d'art qui figuraient dans le sanctuaire des églises de Campanie ou d'Apulie, à côté de l'autel ou de la *transenna*, quelques-uns étaient en métal. C'est probablement en bronze ou en argent que furent exécutés les *ciboria*, à coupole mince et ronde, qui sont représentés sur les miniatures bénédictines de Campanie et sur l'*Exultet* de Bari, contemporain de l'empereur Basile II[1]. Les candélabres dressés à côté de l'ambon, pour recevoir le cierge pascal, étaient parfois des colonnes de métal : celui du Mont-Cassin était

1. Voir la planche X (*fig.* 1) et l'*Iconographie comparée des rouleaux d'*Exultet.

en argent; celui de la cathédrale de Canosa fut exécuté par Rogerius, le fondeur de la porte du mausolée de Bohémond[1]. Autour de certains de ces candélabres voltigeaient, au milieu de fleurs de métal, des abeilles de métal, retenues à la colonne par des fils métalliques : elles rappelaient ces chastes ouvrières de cire, dont la prose du Samedi Saint comparait la virginité à celle de Marie[2]. La valeur de la matière employée à de tels ouvrages explique la disparition totale des *ciboria* et des candélabres qui ont été représentés sur les plus anciennes miniatures de l'Italie méridionale.

Quelques autres meubles des églises étaient de bois précieusement travaillé, comme les meubles d'un château. Tel est le trône sacerdotal qui s'est conservé, intact et inconnu, dans le chœur de la grande église baroque de Montevergine. Deux sièges ont été ajoutés, à droite et à gauche du fauteuil, pour le diacre et le sous-diacre. Les parties anciennes du meuble sont très richement sculptées : le siège de forme rustique et massive, les bras très élevés, le haut dossier à fronton triangulaire sont divisés en compartiments de formes variées, dont chacun est rempli d'un entrelacs, d'un rinceau ou d'une figurine d'animal (*fig.* 180). Dans ce décor touffu, il n'y a place pour aucune image sainte. Les animaux sont ceux que les ouvriers musulmans sculptaient dans l'ivoire ou gravaient sur le cuivre. L'éléphant, le griffon, les lions et les léopards, le centaure sagittaire, l'autruche et l'onagre, que chevauchent de petits personnages, ont l'air, dans les médaillons circulaires qui les encadrent, d'avoir été copiés d'après les reliefs d'un olifant. Les deux bêtes enchaînées qui se regardent sur le devant du siège sont des guépards de chasse. Les statuettes de lions assises à l'extrémité des bras du fauteuil de bois ont la face ronde et la mine puérile des petits lions rangés autour de la grande vasque de l'Alhambra. Au milieu du fronton, entre deux oiseaux symétriques, un disque taillé à facettes est couvert d'un lacis de polygones étoilés, dont le couteau du sculpteur a réservé les lignes avec une étonnante précision. Si frappant que soit le caractère oriental de ce décor, plus d'un détail laisse voir que le meuble de Montevergine n'a point été rapporté des pays musulmans. Les entrelacs réguliers, les rinceaux de style grec, les figurines trapues, placées en manière d'acrotères aux angles du fronton, sont d'ouvrage italien. Où a pu être exécuté, non loin de la montagne qui a vue sur les trois golfes de Gaète, de Naples et de Salerne, ce meuble d'église décoré dans le goût des boiseries et des ivoires musulmans? Le disque sculpté sur le fronton de bois, avec son décor géométrique, si savamment compliqué, doit être rapproché des disques ciselés sur les portes de bronze destinées au tombeau de Bohémond, et qui sont peut-être l'œuvre d'un fondeur amalfitain. Amalfi, le rendez-vous des marchands musulmans, est bien la ville d'Italie où l'on placerait le plus volontiers, en imagination, l'atelier d'où est sorti ce siège, dont le dossier est ciselé comme un panneau de *mimbar*.

1. Voir plus haut, p. 161 et 409.
2. Voir l'*Exultet* de Sorrente, conservé au Mont-Cassin (*Icon. comp.*, 12 Q).

II

En Campanie, quelques ambons du xie siècle pouvaient être en bois, comme celui de la grande basilique du Mont-Cassin, dont le décor était fait de peintures et de dorures[1]. Le type de ces ambons est connu par une série d'images anciennes; en effet, l'ambon, qui servait non seulement à la lecture des Évangiles et des Épîtres, mais encore à celle de l'*Exultet*, avait sa place marquée dans les enluminures des rouleaux qui contenaient la prose du Samedi



Fig. 180. — Trône sacerdotal en bois, dans l'église de Montevergine.

saint. La forme de ces ambons archaïques est simple et massive; au-dessus d'un bâti rectangulaire, souvent percé d'une arcade, le lutrin s'avance en saillie, surmonté d'une aigle dont les ailes ouvertes forment pupitre. Deux plaques s'appuient, à droite et à gauche, contre le lutrin, dessinant comme les deux moitiés d'un fronton triangulaire: ce sont les rampes des deux degrés qui donnent accès à la plate-forme. La partie inférieure de l'édicule est décorée le plus souvent d'arcatures et de caissons, qui renferment des fleurons ou des figures de monstres; dans le champ triangulaire formé par les rampes des degrés était représentée d'ordinaire la baleine de Jonas, symbole de la Résurrection promise par

1. Léon d'Ostie; Migne, t. CLXXIII, col. 753.

les paroles de vie que le diacre vient lire du haut de l'ambon. Le monstre, de la gueule duquel on voit sortir parfois le torse nu du prophète, a la queue de dragon que lui donnaient les peintres des catacombes [1].

Le seul monument de cette série qui se soit conservé est en marbre : c'est l'ambon de la cathédrale de Ravello, donné, dans la première moitié du xiie siècle, par l'évêque Constantin II (1094-1150), qui s'est nommé dans deux inscriptions, gravées l'une sur le rebord du lutrin, l'autre sur la face postérieure de l'édicule, qui regardait la tombe de l'évêque [2]. La décoration comprend des sculptures très sommaires, — un petit aigle, deux bandes de feuillages épineux, — et des mosaïques de marbre et d'émail [3]. Deux paons se font face au-dessus de l'arcade. Sur les rampes, la baleine, en forme de dragon ailé [4], est représentée deux fois, d'abord engloutissant Jonas, dont les jambes seules n'ont pas encore disparu, puis rendant le corps vivant, dont le buste émerge de la gueule du monstre (*fig.* 181) [5].

Le type d'édicule dont l'ambon de Ravello est le seul exemplaire encore visible dans l'Italie méridionale était d'origine byzantine. L'ambon de Ravello, sans les mosaïques dont il a été incrusté, serait la reproduction d'un ambon oriental représenté dans le *Ménologe* de l'empereur Basile II [6]. Ce type d'ambon, adopté au xie siècle dans plusieurs églises campaniennes, fut imité au siècle suivant dans les églises de Rome. Un ambon identique, dans ses grandes lignes, à celui de Ravello, fut élevé, vers 1123, dans l'église Santa Maria in Cosmedin, en même temps que l'église était pavée de marbres de couleur. Ce pavement imitait celui qui avait été exécuté au Mont-Cassin par les ouvriers grecs de Desiderius ; l'ambon lui-même fut, selon toute vraisemblance, une copie en marbre de l'ambon du Mont-Cassin. Le type de l'ambon byzantin se conserva à Rome, en même temps que l'usage des pavements à décor géométrique ; il fut reproduit, au xiie siècle, à Saint-Clément et à Saint-Laurent hors les Murs [7] ; au commencement du xiiie, les marbriers romains exécutèrent encore une copie de ce modèle dans l'église de Corneto [8].

La niche ouverte sous le lutrin de l'ambon de Ravello est flanquée de deux minces colonnes de mosaïque. Sur d'autres ambons élevés pendant le xiie siècle dans la Campanie

1. Voir les ambons reproduits en appendice dans l'*Iconographie comparée des rouleaux* d'Exultet Bénévent, dès 1050; 3Q . Quelques dessins à plus grande échelle sont donnés par Rohault de Fleury (*la Messe*, III, pl. CLXXXIV-XVI).

2. Sic Constantinus monet et te pastor ovinus,
Istud opus carum qui fecit marmore clarum,
Constantinus construxit præsul optimus.
Dominus Constantinus præsul inclytus
Requiescit hic secundus.

Les deux derniers vers ont disparu (Camera, *Storia di Amalfi*, II, p. 316).

3. Le monument a été fortement restauré ; les mosaïques sont refaites.

4. Ce même monstre est sculpté sur un fragment d'ambon qui se trouve encastré dans le mur de l'église de Positano, près Amalfi ; sur ce marbre, Jonas est oublié ; la baleine à queue de dragon est entourée de poissons et accompagnée d'un renard, dont la présence au milieu des habitants de la mer est faite pour étonner (*fig.* 188).

5. L'évêque Constantin avait encore érigé dans la cathédrale de Ravello un autel, qui portait l'inscription suivante, conservée par Camera :

Marmoribus constructam cernitis aram
Quam Constantinus construxit pastor ovinus.
Laudetis Dominum mundoque corde libetis.

6. Rohault de Fleury, *la Messe*, III, pl. CLXXVIII. Cf. pl. CLXXXVI.

7. R. de Fleury, *la messe*, III, pl. CLXXXIX-CCIII.

8. Clausse, *les Marbriers romains*, p. 20 et suiv., 208-211.

et la Terre de Labour, les colonnettes placées sous le lutrin étaient de marbre et, entièrement dégagées des rampes massives, elles portaient directement l'ambon sur les archivoltes qui les unissaient entre elles. L'ambon qui fut installé sous la domination normande dans la basilique de Cimitile reposait sur un quinconce de six colonnes et avait la forme hexagonale[1]; les archivoltes, en partie taillées dans des morceaux archaïques et en partie sculptées au XIIe siècle, étaient ornées de reliefs qui représentaient l'Agneau de Dieu et les symboles



Cl. de Mauri.
FIG. 181. — AMBON DE LA CATHÉDRALE DE RAVELLO. PREMIÈRE MOITIÉ DU XIIe SIÈCLE.

des Évangélistes. Quelques fragments de cet ambon ont été seuls conservés; sa silhouette, plus légère que celle de l'ambon de Ravello, devait ressembler à celle de l'ambon qui a été dessiné vers 1110 sur le rouleau d'*Exultet* de Fondi[2].

III

En Pouille[3], le type des ambons portés par des colonnettes est seul adopté, dès la fin du XIe siècle. Dans la cathédrale de Canosa un ambon de marbre porte les noms de deux

1. Voir plus haut, p. 87, n° 5. Rohault de Fleury a dessiné une restauration fantaisiste de cet ambon, en lui donnant la forme carrée (*la Messe*, III, pl. CLXXXV). L'ambon en vert antique retrouvé à Salonique avait donné en Orient un exemple de la forme polygonale (figure à sept côtés) dès le VIe siècle (R. DE FLEURY, *la Messe*, III, pl. CLXXI).

2. *Icon. comp. des rouleaux d'Exultet*, 11 Q. Cf. l'ambon représenté sur le calque de la Bibliothèque Nationale de Naples (13 T).

3. Le mobilier de marbre conservé dans les églises de Pouille a été l'objet d'une étude de M. PAUL SCHUBRING (*Bischofstühle und Ambonen in Apulia ; Zeitschrift für Christlichen Kunst*, XIII, 1900, col. 194-214). Cet article, dont les conclusions sont pleinement d'accord avec celles de la présente étude, n'apporte, pour le XIIe siècle, aucune observation nouvelle.

personnages inconnus ; le prêtre Guitbertus (peut-être l'archiprêtre du chapitre), qui a commandé l'ouvrage, et l'archidiacre Acceptus, qui l'a exécuté[1]. Ce travail de marbrier, dont l'ouvrier n'est autre qu'un dignitaire ecclésiastique, chargé par l'archevêque de Bari de la surveillance des paroisses dépendantes de Canosa, est de proportions sveltes et fines et de la plus élégante simplicité (*fig.* 182). Le lutrin polygonal fait une légère saillie ; l'aigle, qui forme pupitre, repose sur une colonnette dont le chapiteau est remplacé par une tête humaine. Les plaques du parapet et les archivoltes ne sont ornées que d'un grénetis et de quelques rinceaux. Les chapiteaux eux-mêmes ont pour tout feuillage de larges palettes, nervées de quelques traits[2]. Un décor sans relief, de goût byzantin, est brodé sur cet édicule de marbre, dont le dessein général ne semble pas être d'origine orientale.

L'ambon de la cathédrale de Troja est postérieur de près d'un siècle à celui de Canosa : une inscription rapporte qu'il fut sculpté en 1169, sous le règne de Guillaume, fils de Guillaume « roi de Sicile et d'Italie ». Entre le second et le premier des deux ambons apuliens qui remontent au temps de la domination normande, les différences sont frappantes. A Troja les archivoltes ont été supprimées ; le lutrin saillant a disparu, et l'aigle, tenant dans ses serres un lièvre, posé sur une colonnette, est directement adossé à l'une des faces du parapet. Tandis que l'architecture de l'ambon se simplifiait, la sculpture a pris une richesse nouvelle. Les rinceaux, les fleurons et les grappes des bordures se détachent avec vigueur ; les feuilles grasses et piquantes des chapiteaux sont comme une amplification superbe de l'acanthe épineuse des chapiteaux byzantins ; l'aigle, qui tient dans ses serres un petit bélier, a le relief et l'allure d'une aigle romaine ; sur l'un des parapets, un groupe d'animaux est sculpté avec un relief musculeux : c'est un lion, à crinière épaisse et à long museau, qui dévore un mouton, pendant qu'un dogue l'attaque par derrière[3]. Les origines de cette sculpture énergique et animée remontent, en Apulie, à la fin du XIe siècle : des décorations d'un relief vigoureux se montrent sur une série de sièges épiscopaux, qui sont, à peu d'années près, contemporains de l'archaïque ambon de Canosa.

Le plus ancien de ces trônes est conservé dans la cathédrale même de Canosa, non loin de l'ambon sculpté par l'archidiacre Acceptus. Une inscription gravée sur l'un des bras fait connaître que ce trône fut mis en place au temps de l'archevêque Urso (1078-1089) et que le sculpteur fut un certain Romualdus[4] (*fig.* 183). Une obscure et pompeuse inscription en vers léonins, gravée sur le fronton du dossier, dicte au prélat appelé à occuper le trône les lois du sacerdoce qui doit lui mériter un trône dans le séjour éternel[5].

1. ✠ *Per jussionem domini mei Guitberti venerabilis Presbyteri.*
✠ *Ego Acceptus peccator Archidiaconus feci* ✠ *hoc opus.*
Le mot *venerabilis* est écrit sous la forme abrégée VENS ; Schulz, par une inexplicable erreur, a lu : *Venusini.*

2. HUILLARD-BRÉHOLLES, pl. XI ; — SCHULZ, *Atlas*, pl. IX, fig. 1.

3. PERKINS, *les Sculpteurs italiens*, II, p. 19, *Album*, pl. XLV, nº 1. Une excellente reproduction de l'ambon tout entier a été donnée par M. GOODYEAR (*The Architectural Record*, VIII, 1899, p. 280).

4. *Urso preceptor. — Romualdus ad hec fuit actor.*

5. *Presul ut eterna post hac potiare cathedra*
Quod vox exterius res ferat interius
Quod geris in spe da gestes lumen ut in re
Lumen cum prestas lumine ne careas.

Les éléments du décor sont empruntés, pour la plupart, au formulaire byzantin. Les griffons qui se regardent des deux côtés d'un arbuste stylisé font penser aux marbres apuliens et napolitains du IXe et du Xe siècle. Il n'est pas jusqu'aux têtes de tigres, rondes et moustachues, dont on ne puisse retrouver en Orient le prototype : des têtes de monstres à peu près identiques font saillie sur le linteau du portail de l'église de Chilandari, au mont Athos[1].

Deux éléphants portent sur leur échine le siège pesant et semblent s'avancer gravement avec leur fardeau. Les deux monstres, dont la trompe et les jambes sont striées de lignes parallèles, qui indiquent les plis de leur cuir, ont l'épaule marquée de fleurons guillochés, comme les éléphants d'ivoire qui portent des tours dans les jeux d'échecs persans[2]. Ce sont des copies de quelque petit ouvrage, faites par un sculpteur qui n'avait pu voir en vie de semblables animaux. Mais l'idée d'employer comme supports d'un trône ces bêtes massives et puissantes était originale, aussi bien que le travail de composition qui avait groupé sur le trône lui-même des motifs de décoration pris sans doute à des modèles dispersés.



FIG. 182. — AMBON DE LA CATHÉDRALE DE CANOSA. FIN DU XIe SIÈCLE.

Moins de trente ans après la mise en place du trône de l'archevêque Urso, un autre archevêque de Bari et de Canosa fit sculpter un second trône, destiné, non plus à la vieille métropole déchue, mais à la nouvelle métropole, qui était, sous les comtes normands comme sous les Catapans, la véritable capitale de la Pouille (*fig.* 184). Cet archevêque n'est autre qu'Hélie,

1. Photographie de M. G. Millet dans les collections byzantines de l'Ecole des Hautes-Etudes (C 183).
2. HUILLARD-BRÉHOLLES, pl. X ; SCHULZ, *Atlas*, pl. VI, fig. 1.

le fondateur de l'église de Saint-Nicolas[1]. Une fois investi du pouvoir archiépiscopal, l'ancien abbé des Bénédictins de Bari resta fidèle à l'église qui était son œuvre. Ce n'est point dans la cathédrale construite par Bizantius, mais bien dans l'église inachevée de Saint-Nicolas que l'archevêque Hélie plaça son siège épiscopal. Le meuble de marbre fut inauguré dans la crypte, à l'occasion du synode tenu dans cette crypte, en 1098, par le pape Urbain II.

Un chroniqueur de Bari, contemporain de l'archevêque Hélie, parle de ce trône avec admiration[2]. Aujourd'hui encore, on ne peut voir dans la salle du Trésor[3] le trône sculpté à la fin du XIe siècle, sans être frappé par la hardiesse de la composition et l'énergique précision du travail. Le dossier seul est identique à celui du trône de Canosa. Tout le reste est nouveau. A la place des lourds animaux qui soutiennent le trône d'Urso, le sculpteur a imaginé un double système de supports vivants. Du côté de la face postérieure, il a placé, entre deux colonnettes octogonales, un lion assis, tenant une figurine d'homme dans ses serres. Sous la face antérieure, il a groupé trois statuettes d'hommes demi-nus, l'un debout, coiffé d'un casque conique et appuyé sur un bâton, les deux autres tête nue et un genou en terre[4]. L'attitude de ces cariatides, qui plient sous le poids, l'indication des muscles, par méplats vigoureux, témoignent d'une telle habileté dans le travail de la ronde bosse que, si l'œuvre n'était pas datée de manière irrécusable par l'inscription et par une chronique contemporaine, on la croirait postérieure d'un siècle à l'archevêque Hélie. Seuls, les visages épatés et les bras démesurément longs donnent aux statuettes viriles un air simiesque.

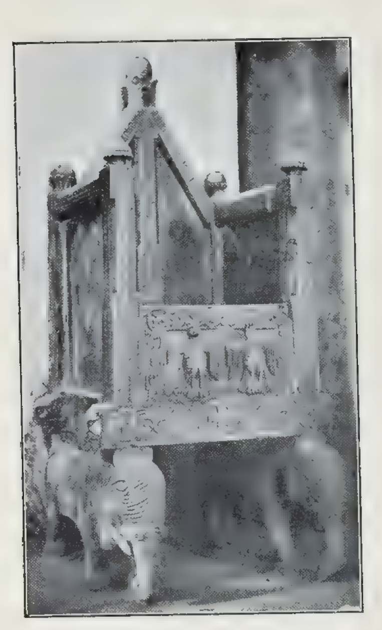


Fig. 183. — Trône de l'archevêque Urso (vers 1080). Cathédrale de Canosa.

Le reste du décor est tout byzantin : les panneaux de marbre qui forment les bras du trône sont repercés à jour, comme des plaques de *transenna*. Sur les montants et devant le siège, des rinceaux et des silhouettes d'animaux, inscrits dans des losanges, sont réservés et comme « champlevés », sur un fond légèrement creusé, qui a été rempli d'une sorte de stuc, fait de cire brune et de marbre pilé : c'est le procédé employé communément au

1. Sur les côtés du trône est gravée l'inscription suivante :

Inclitus atque bonus sedet hac in sede patronus
Presul Barinus Helias et Canusimus.

2. Muratori, *R. I. S.*, v, p. 155; Schulz, I, p. 47 et n. 3.

3. La photographie ci-contre a été prise avant que le trône ne fût transféré de l'abside de la basilique dans la salle du Trésor. C'est à cette même place, devant le mausolée de Bonna Sforza, reine de Pologne, qu'il avait été dessiné plusieurs fois. Voir Huillard-Bréholles, pl. IX ; — Schulz, *Atlas*, pl. VI, fig. 3 ; — Perkins, *les Sculpteurs italiens*, *Album*, pl. XLVI, n° 1.

4. Toutes ces figures de haut-relief sont prises dans le bloc de marbre antique qui forme le soubassement du trône.

XIe et XIIe siècle pour la décoration des frises de marbre qui sont disposées sous les mosaïques, dans l'intérieur des églises grecques [1].

Un troisième trône épiscopal, non moins richement décoré que ceux de Bari et de Canosa, est caché dans l'ombre de la grotte miraculeuse qui s'ouvre sur l'un des sommets du mont Gargano. C'est à peine s'il est possible de distinguer sur le siège de marbre les inscriptions et les sculptures, à la lueur des lampes qui brûlent continuellement devant l'autel dont l'archange saint Michel avait, dit-on, fait en personne la consécration et la dédicace [2].

Deux hexamètres rimés, gravés sur la bordure supérieure du dossier, rappellent, par la disposition des lignes et par la forme même des caractères, les deux vers gravés à la même place sur le trône de Canosa. Comme pour accentuer l'effet de la rime, les deux dernières syllabes sont unies en un seul mot :

SEDES HEC NUMERO DIFFERT A SEDE SIP } ONTI.
JUS ET HONOR SEDIS QUE SUNT SIBI SUNT QUOQUE M }



FIG. 184. — TRÔNE DE L'ARCHEVÊQUE HÉLIE (VERS 1098), A SAINT-NICOLAS DE BARI.

Cette inscription explique, en termes contournés, la présence d'un trône épiscopal dans une église qui n'était qu'un lieu de pèlerinage, et non la tête d'un diocèse. L'archevêque de Siponto, — peut-on lire à travers les obscurités de ces hexamètres, — a deux sièges, l'un dans la ville qui est au bord de la mer, l'autre sur la montagne qui domine le golfe. De même qu'Urso, archevêque de Bari et de Canosa, résidant à Bari, fit placer son trône de marbre dans l'église de Canosa, de même l'archevêque de Siponto et du Gargano pouvait établir un siège pontifical dans la grotte de l'archange, élevée à la dignité de cathédrale. Mais, alors que les archevêques de Bari, Urso et Hélie, faisaient graver leur nom sur le dossier de leur trône, le trône de Monte Sant' Angelo est anonyme. L'absence d'un nom de prélat sur le trône exposé dans la grotte s'explique par les disputes opiniâtres que les autorités ecclésiastiques menèrent, à partir du milieu du XIe siècle, autour de la grotte miraculeuse [3].

1. Cf. G. MILLET, *le Monastère de Daphni*, p. 65. Plusieurs chapiteaux du XIe siècle, dans le narthex de Saint-Marc de Venise, ont été décorés d'incrustations semblables (CH. ERRARD, *l'Art byzantin*, I, *Venise*, pl. VI et VII).

2. L'atmosphère pesante et humide de la grotte a fait échouer les tentatives que j'ai répétées pour obtenir une photographie satisfaisante de ce trône, à la lumière du magnésium. J'ai dû me contenter de reproduire le dessin publié par Schulz (*Atlas*, pl. XLI, fig. 2-4).

3. Cf. SCHULZ, I, p. 236-238, en note.

L'église du Gargano était desservie, au moins depuis le IXe siècle, par un chapitre analogue à celui qui fut préposé, à la garde de Saint-Nicolas de Bari, lorsque l'église neuve attira les pèlerins, en concurrence avec la grotte vénérée depuis le VIe siècle. Un saint prêtre du chapitre du Gargano, nommé Léon, devint en 1034 archevêque de Siponto. Par dévotion pour l'archange, il prit le double titre d'archevêque de Siponto et du Gargano, et résida le plus souvent sur la montagne. Après la mort de Léon, les chanoines de l'église miraculeuse s'autorisèrent du précédent établi pour revendiquer en faveur de leur grotte tous les droits d'une église cathédrale. Le débat ouvert entre ce chapitre et celui de la cathédrale de Siponto s'aigrit de telle manière que, pour y couper court, le pape Léon IX, en 1053, réunit le siège de Siponto à celui de Bénévent. En 1066, l'archevêché de Siponto fut rétabli ; aussitôt le chapitre du Gargano reprit ses doléances. Jusqu'au XVIIe siècle, le litige fut entretenu par des protestations en forme, sans que les papes eussent ratifié, par un acte authentique, les prétentions des chanoines : seul Boniface IX reconnut, en 1401, Monte Sant'Angelo comme ville épiscopale et l'église souterraine comme cathédrale, dans une bulle, sans doute arrachée par surprise, et que d'autres bulles vinrent aussitôt annuler.

Il est facile désormais de comprendre qu'aucun nom de prélat ne soit cité dans l'inscription gravée sur le trône de Monte Sant' Angelo : un archevêque de Siponto ne pouvait contresigner ces deux vers, qui formulaient des prétentions combattues par son propre chapitre et condamnées par la cour romaine. Cependant il faut peut-être lire, sur la base du siège, un nom d'archevêque, qu'on n'a pas osé introduire dans l'inscription du dossier. Entre les têtes des deux lions accroupis, qui servent de supports au trône, sont dissimulés deux mots énigmatiques : SUME LEONI. Schulz a pensé aux *lions*, sans tenter d'explication grammaticale. Le mot LEONI n'évoque-t-il pas plutôt le souvenir de *Léon*, l'archevêque de Siponto, qui, en résidant sur le Gorgano, avait donné origine aux ambitieuses visées des chanoines ? Les deux mots peuvent se traduire en une prière : « Seigneur, reçois ce trône, au nom de Léon[1]. » En rappelant, dans une sorte d'énigme, le saint homme dont le nom était leur unique argument, les chanoines de Gargano ajoutaient peut-être une sorte d'autorité traditionnelle aux deux vers dont la rime elle-même s'efforçait d'unir dans les mêmes droits l'église de Siponto et celle de la montagne.

Aussi bien que les inscriptions, le trône est une œuvre des chanoines, qui réalisaient en lui, sous forme matérielle, les prérogatives qu'ils revendiquaient pour leur église : la *cathedra* se montre comme le signe distinctif de la cathédrale. Dans le débat qui s'ouvrit aussitôt après la mort de l'archevêque Léon, le chapitre produisit, selon l'usage, des bulles falsifiées ; l'une d'elles, mise au compte du pape Eugène III († 1153), fut dénoncée bientôt après dans une bulle d'Alexandre III. Le trône épiscopal doit être

1. On ne peut supposer que l'archevêque Léon ait lui-même fait graver ces deux mots sur un trône qui aurait été commandé par lui, vers 1040 : les deux vers gravés sur le dossier, avec les mêmes caractères que les deux mots mystérieux, font allusion à des luttes qui ne s'engagèrent qu'après la mort de Léon.

considéré, à côté des faux sur parchemin, si nombreux dans la plupart des archives capitulaires, comme un véritable faux en marbre. Il est aussi un précieux monument d'art (*fig.* 185).

L'œuvre ne peut pas être antérieure à l'année 1066, où le siège archiépiscopal fut rétabli à Siponto; la forme générale du meuble, les têtes de lions aux angles, la crinière à boucles plates des lions couchés, le décor même des montants, fait d'un grénetis de lo-

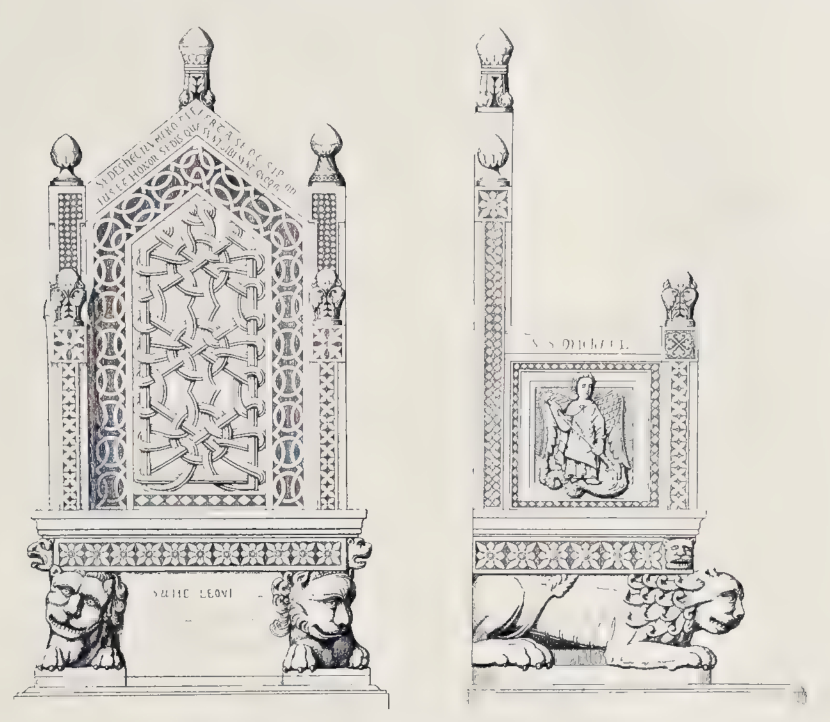


Fig. 185. — Trône épiscopal de Monte Sant'Angelo, d'après Schulz.

sanges, rappellent, comme les caractères des inscriptions, le siège épiscopal de Canosa; les rosaces des bordures se détachent sur un champ rempli de cire brune, suivant le procédé employé à la décoration du trône de Bari. A n'en pas douter, le trône commandé par les chanoines de Montesantangelo est contemporain des deux trônes exécutés pour des archevêques de Bari et Canosa. Par l'emploi de deux motifs, sa décoration diffère de celle de ces deux trônes. D'abord, sur toute la hauteur du dossier et sur la face externe de l'un des bras, on remarque deux systèmes d'entrelacs curvilignes, l'un en relief, formé d'une sorte de cordon côtelé, l'autre « champlevé », comme les fleurons des bordures, sur un fond garni de cire brune. Ces entrelacs sont d'un tracé assez compliqué pour que Schulz ait cru y distinguer une imitation de l'art musulman : on en trouve d'ailleurs de pareils sur des

orfèvreries et des boiseries exécutées dans l'Orient chrétien[1]. Sur le bras du trône qui n'est pas décoré d'entrelacs, un saint Michel est sculpté en bas-relief. Cette curieuse figurine, au visage épaté et au corps trapu, est, par son attitude et son action, étrangère à l'iconographie byzantine. Le sculpteur apulien n'a pas représenté l'archange empereur debout, comme au milieu de la cour céleste, et tenant pacifiquement le globe et le sceptre ; il lui a mis la lance au poing et a tordu sous ses pieds le corps du dragon. Ce combattant céleste n'est pas l'éphèbe que les peintres de tradition grecque ont représenté dans les grottes basiliennes d'Italie ; vainqueur du monstre infernal, il apparaît plutôt comme la puissance mystérieuse dont les Lombards de Pavie et de Bénévent avaient fait une sorte de divinité nationale[2], et qui rappelait aux Germains convertis sur la terre italienne les exploits des dieux du Nord en lutte contre les dragons.

IV

A côté des ambons et du groupe solennel des sièges épiscopaux, l'Apulie n'a conservé qu'un seul *ciborium* du XIIe siècle, celui qui se voit encore, à sa place primitive, dans le sanctuaire de Saint-Nicolas de Bari (*fig.* 187)[3]. Les deux colonnes antérieures de ce tabernacle sont plantées au bord du pavement du chœur, que trois marches élèvent au-dessus de la nef. Les gradins, en marbre blanc, sont décorés, l'un d'une rangée de palmettes, l'autre d'une file d'oiseaux d'eau, détachés sur un champ rempli de cire brune. L'inscription suivante court, en lettres hautes et grêles, tout le long du gradin supérieur :

HIS GRADIBUS TUMIDIS ASCENSUS AD ALTA NEGATUR.
HIS GRADIBUS BLANDIS QUERERE CELSA DATUR.
ERGO NE TUMEAS QUI SURSUM SCANDERE QUERIS.
SIS HUMILIS, SUPPLEX, PLANUS, ET ALTUS ERIS,
UT PATER HELIAS HOC TEMPLUM QUI PRIMUS EGIT,
QUOD PATER EUSTASIUS SIC DECORANDO REGIT[4].

Ces hexamètres, unis deux à deux par des rimes, contiennent, en même temps qu'une leçon d'humilité adressée au prêtre qui doit monter les degrés pour célébrer l'office, une

1. Cf., par exemple, la lipsanothèque de Gran, citée plus haut (p. 402, n. 5), et les entrelacs gravés sous le linteau de la porte de l'église de Chilandari, au Mont-Athos, (voir ci-dessus, p. 445, n. 1).

2. E. GOTHEIN, *Die Culturentwickelung Süd-Italiens*, Breslau, 1886, p. 76-97 ; — F. WIEGAND, *Der Erzengel Michael in der Bildenden Kunst*, Stuttgart, 1886, p. 44. — Sur les représentations de saint Michel, vainqueur du dragon, dans l'art germanique, cf. AUS'M WERTH, *Kunstdenkmäler des Christl. Mittelalters in den Rheinländern*, 1857, in-f°, I, p. 93.

3. SCHULZ, I, p. 39 et suiv., *Atlas*, pl. IV et V ; — GRAUS, *der Kirchenschmuck*, XII, 1881, p. 83-85.

4. On comparera à ces vers, pour l'idée exprimée et pour la forme, les quatre vers gravés à l'entrée de l'église bénédictine de Sant'Angelo in Formis : *Conscendes celum... ut Desiderius...*

précieuse indication de date ; les gradins furent élevés au temps de l'abbé Eustache, qui succéda à l'abbé-archevêque Hélie dans l'administration de la basilique fondée par celui-ci, et qui fut en charge de 1105 à 1123.

Le *ciborium* est surmonté d'un dais octogonal, en marbre cipollin, dont les deux étages sont portés par des colonnettes trapues[1]. L'édicule repose sur quatre colonnes antiques, fortement galbées, deux en brèche rouge et deux en brèche violette, dont les bases massives sont cerclées de trois tores. Deux des chapiteaux sont flanqués aux angles de figurines d'anges grossièrement dessinées, qui se tiennent debout sur les longues feuilles grasses du chapiteau, et sont complètement détachées de la corbeille (*fig.* 186) ; les deux autres chapiteaux ont aux angles des têtes de bélier d'une forte saillie. Les quatre architraves portent l'inscription suivante, en grandes lettres de bronze rivées dans le cipollin :

✝ ARC HEC PAR CELIS
INTRA BONE SERVE FIDELIS
ORA DEVOTE DOMINUM PRO
PRO TE POPULOQUE.



Fig. 186. — Chapiteau du *ciborium* de Saint-Nicolas de Bari.

C'est un souhait de bienvenue au prêtre arrivé sous le dais du tabernacle, et qui est comme une suite de l'exhortation gravée sur le degré du chœur. La première ligne de l'inscription, celle qui décore l'archivolte antérieure, face à la nef, est encadrée entre deux arabesques de bronze, de même travail que les grandes lettres latines, et qui sont des imitations de caractères coufiques privés de sens. Au milieu de cette architrave, dans un vide ménagé entre les deux premiers mots de l'inscription et les deux mots suivants, est encastrée une plaque de cuivre rouge émaillé. Deux figures debout, avec deux cartouches qui portent gravés les noms des deux personnages, sont champlevées sur le fond. L'une est le roi Roger (Rex Rogerius), en costume de *basileus*, avec la stola, le globe et le labarum ; l'autre est saint Nicolas (S. Nicolaus), qui s'appuie de la main gauche sur sa crosse d'évêque, et de la droite soutient la couronne sur la tête du roi.

Des groupes analogues sont représentés sur deux mosaïques siciliennes. Dans l'église fondée à Palerme, en 1143, par l'amiral Georges d'Antioche, le même roi Roger, paré du λῶρος impérial, est incliné devant le Christ debout, qui touche sa couronne. Quarante ans plus tard, c'est le roi Guillaume II, le petit-fils de Roger, qui, vu de face, tenant le globe dans la main gauche, comme son aïeul sur la plaque émaillée de Bari, est debout, à la droite d'un Christ colossal, assis sur un trône élevé, et qui tient à pleine main la couronne

1. Les arcatures qui relient ces colonnes sont incrustées de cire brune.

du roi normand. L'origine de cette représentation d'un souverain, accompagné du Christ ou d'un saint, n'est pas douteuse : le motif apparaît, au commencement du xe siècle, sur les monnaies impériales de Byzance, et s'y répète jusqu'à la fin de l'Empire d'Orient. L'attitude du roi et le geste du saint, sur l'émail de Bari, semblent copiés d'après un sou d'or de Jean II Comnène, le contemporain de Roger. Mais, si le motif est emprunté à l'iconographie officielle de Byzance, le choix du saint qui est placé à côté du roi, comme le soutien de sa couronne et son coadjuteur céleste, donne à la représentation un sens précis et local. De même que les grandes églises fondées au xiie siècle en Sicile, la basilique de Saint-Nicolas de Bari fut, dès le règne de Roger, ce qu'elle est encore de nos jours : le siège d'un dignitaire indépendant de l'archevêque, et ressortissant directement, pour le spirituel, au pape, et pour le temporel, au roi. Sujette immédiate du prince normand qui avait hérité de son père la dignité de légat apostolique pour la Sicile et l'Apulie, l'église fondée par l'abbé Hélie fut érigée en basilique « palatine ». Dans l'église de Monreale, la mosaïque où est représenté le roi Guillaume domine le trône de marbre qui était réservé au roi, en face du trône où siégeait l'archevêque. De même, dans le sanctuaire de Saint-Nicolas de Bari, deux sièges se font face à l'entrée du chœur ; l'un est occupé dans les cérémonies par le grand prieur, et l'autre, toujours vide, est aujourd'hui surmonté d'un portrait encadré du roi Victor-Emmanuel III, en uniforme de général. Ces deux sièges et ce tableau moderne aident à comprendre l'intention qui a fait placer au lieu le plus apparent de l'église, au-dessus de l'autel, la plaque sur laquelle se détachent ces deux personnages : le roi qui promet son appui à la basilique, et le saint qui, en échange, étend sa protection sur le roi.

Les traits gravés sur la plaque encastrée dans le ciborium de Bari sont une traduction sur cuivre d'un thème monétaire byzantin, adapté aux intentions particulières du roi et du chapitre palatin, et peut-être à la dévotion d'une ville qui frappait ses monnaies à l'effigie de saint Nicolas. On aurait plus d'une raison de voir dans cette combinaison de motifs byzantins et apuliens l'ouvrage d'un artisan de Bari. Mais les conclusions provisoires que peut suggérer l'étude iconographique sont ruinées aussitôt par l'analyse technique. La plaque de Bari n'est point un travail d'émaillerie cloisonnée, pareil aux croix byzantines conservées dans l'Italie du Sud, et aux ouvrages de technique byzantine exécutés en Campanie ou en Sicile, comme la reliure d'or de l'Évangéliaire de Capoue et les plaquettes décoratives appliquées sur la tiare de la reine Constance, ou sur les vêtements de soie conservés au Trésor de la Maison impériale d'Autriche. Le personnage entier du roi Roger, de la tête au bas de la tunique, et le visage du saint Nicolas se détachent en silhouette de cuivre doré sur un fond d'émail vert et bleu. Seul le vêtement pontifical du saint évêque semble partagé par des bandes de cuivre en larges cloisons remplies d'émail bleu. Mais ces cloisons, au lieu d'être rapportées et soudées, sont réservées sur le fond de la plaque, qui a été creusée au burin et à l'échoppe. Le procédé employé n'est qu'une contrefaçon du cloisonné par le champlevé. Ce procédé est le premier qui ait été usité dans les ateliers

limousins[1], où se généralisa par la suite le procédé plus expéditif, employé, sur la plaque de Bari, pour la figure tout entière du roi, et qui consista à réserver sur le fond émaillé de larges surfaces de métal, décorées de simples gravures. Les couleurs simples et ternes sont

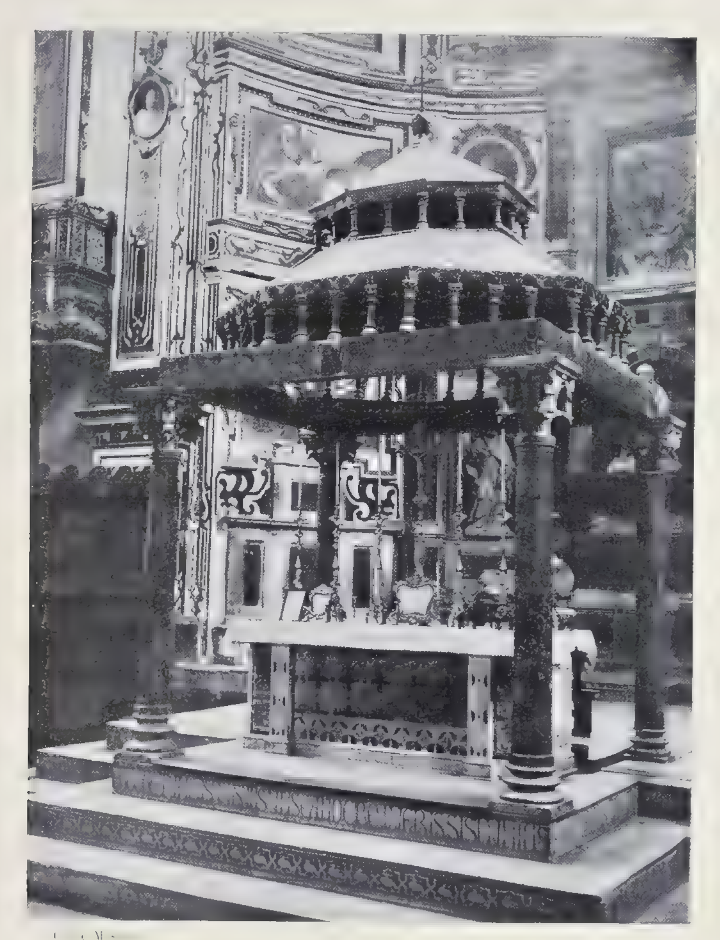


FIG. 187. — *Ciborium* DE SAINT-NICOLAS DE BARI.

précisément celles des plus anciens émaux limousins. Tous les détails techniques s'accordent à établir que la plaque de Bari est une œuvre de Limoges[2].

Ce curieux monument de l'histoire des Normands d'Italie, une fois rendu à l'atelier

1. J'ai donné en détail les raisons qui imposent cette conclusion dans une étude spéciale (*l'Email de Saint-Nicolas de Bari; Fondation Piot; Monuments et Mémoires publiés par l'Acad. des Inscr. et Belles-Lettres*, t. VI, 1899, p. 61-91; avec un fac-simile de l'émail en couleur, dessiné par M. O. Join-Lambert).

2. L'une des pièces d'émail limousin qui donnent le mieux l'idée de la technique et du coloris de l'émail de Bari est une plaque du Musée de Dijon, sur laquelle est grossièrement représenté l'apôtre saint Paul (n° 1255).

limousin dont il est sorti, devient un document de haute valeur pour l'histoire des industries d'art françaises. Antérieur à la mort du roi Roger (1154), l'émail de Bari ouvre la série des plaques commémoratives ornées de portraits, comme celles qui décorèrent le tombeau de Geoffroy Plantagenet, au Mans, et celle de l'évêque Eulger, à Angers. Il est encore, parmi les pièces qu'on doit attribuer à Limoges, la plus ancienne où s'accuse le procédé simplifié des figures champlevées et gravées sur fond d'émail, et dont les visages sont de cuivre, et non « de carnation ». Enfin cette plaque est de beaucoup la plus ancienne œuvre de Limoges qui ait été exécutée sur commande pour l'étranger[1].

A la place qu'elle occupe sur le *ciborium* de l'église de Bari, la plaque qui représente le roi Roger et saint Nicolas n'intéresse l'histoire de l'art apulien que parce qu'elle permet de dater assez exactement le *ciborium* lui-même. En effet le portrait du roi, champlevé sur le cuivre, est en rapport étroit non seulement avec l'histoire de la basilique palatine, mais encore avec celle de la ville de Bari. Roger, après avoir pris la couronne à Palerme, était entré en vainqueur et en maître dans la grande ville apulienne, qui, pendant quatorze ans, avait eu un « prince » indépendant. Le roi fit bâtir sur la mer, au fond de l'anse où est établi aujourd'hui le grand port, une forteresse, pour tenir la ville en respect. Une révolte éclata, aussitôt apaisée. Le jour de Noël 1135, à l'anniversaire de son couronnement, Roger donna à son fils Tancrède le titre de prince de Bari. En 1137, Bari tomba aux mains de l'empereur Lothaire, quand celui-ci parcourut la Pouille en vainqueur, et le roi de Sicile ne put reprendre la ville qu'en 1139, après un siège étroit par terre et par mer. Dans laquelle des deux moitiés de ce règne glorieux, séparées par une période de revers, doit-on placer l'exécution de l'émail? Est-ce de la première entrée du roi dans Bari, ou de la seconde, qu'il nous a transmis la mémoire? Doit-il prendre date entre 1132 et 1137, ou bien entre 1139 et 1154? Seule la technique de l'émail, comparé aux autres pièces limousines du XIIe siècle, peut suggérer un choix entre les deux périodes du règne de Roger auxquelles la plaque de Bari peut être rapportée. Une figure comme celle du roi, qui se trouve réservée sur le champ comme une silhouette de métal nu, sans aucune imitation de cloison, n'est sans doute pas antérieure à 1140. C'est donc entre 1139 et 1154 qu'il conviendra de placer, non seulement l'émail, mais l'inscription en lettres de bronze, dont il fait partie intégrante, et le *ciborium* tout entier.

Aux environs de 1150, le *ciborium* de Bari est l'un des exemples les plus anciens d'une forme d'édicule qui ne se trouve ni dans les églises campaniennes, ni sur les miniatures byzantines : la coupole basse est remplacée par un toit octogonal à deux étages. Une série nombreuse de tabernacles du même type que celui de Saint-Nicolas de Bari se rencontre

1. L'émail du *ciborium* de Bari n'est pas le seul ouvrage limousin qui ait été importé en Pouille au XIIe siècle. En l'année 1197, au temps de l'empereur Henri VI, un juge impérial de Bisceglie donna à l'église de Santa Margherita, qu'il venait de fonder, « deux plaques dorées de travail de Limoges » (UGHELLI, *Italia sacra*, VII, col. 942). Ces plaques n'étaient sans doute que des objets apportés en Italie par le commerce, avec les pièces de toile de fabrication française citées en 1180 et 1193 dans le trousseau de deux mariées de Terlizzi. Cf. F. CARABELLESE, *Storia del Commercio della Puglia*, p. 17, n. 1 ; — *Cod. diplom. Baren.*, t. III, *le Carte di Terlizzi*, Introduction.

dans les églises de Rome, de la Sabine et de la Campanie romaine. Le plus ancien monument de cette série qui existe encore aujourd'hui est le tabernacle de Saint-Laurent hors les Murs, qui porte la date de 1148, avec la signature des marbriers romains Pietro, Angelo, et Sasso, fils de Paolo[1]. Le *ciborium*, depuis longtemps détruit, de l'église Sainte-Croix de Jérusalem, qui fut exécuté par les mêmes maîtres et qui avait sans doute la même forme, était daté de 1144. Le *ciborium* de Saint-Laurent fut reproduit à Anagni, à Ferentino, à Ponzano Romano, à Riofreddo et à Rocca dei Botti. Ce type de tabernacle à toiture octogonale, qui, vers le milieu du XIIe siècle, est devenu populaire dans l'industrie des marbriers romains, a son origine dans une forme d'édicule plus simple.

Un toit en bâtière, formé de dalles de marbre, surmonte les *ciboria* qui ont été érigés, en 1093, à San Pietro de Toscanella ; à la fin du XIe siècle, à Castel Sant'Elia ; au début du XIIe, à Saint-Clément de Rome. Cette forme élémentaire de toiture avait été employée à couvrir les tabernacles des églises dès l'époque carolingienne. L'autel portatif de la Reiche-Kapelle de Munich, précieux ouvrage d'orfèvrerie qui fut donné par le roi Arnoul à l'église Saint-Emmeran de Ratisbonne, a pour dais un petit *ciborium*, dont les quatre colonnettes d'argent doré portent des archivoltes et, plus haut, un toit à double rampant, surélevé sur quatre colonnettes basses[2]. La partie supérieure de ce tabernacle de métal précieux est fort analogue au couronnement du tabernacle de Saint-Clément. Ce type de tabernacle n'était point d'origine orientale : il peut passer pour une création italienne et romaine.

Le *ciborium* est un édicule qui traduit en raccourci un type d'édifice ; il forme dans l'église comme une petite église. Le *ciborium* à coupole est la réduction simplifiée d'une église à coupole ; le *ciborium* à toiture en bâtière rappelle, jusque dans la colonnade en miniature qui surmonte ses architraves, la nef d'une basilique de Rome. Le tabernacle de Saint-Laurent n'est qu'un développement en hauteur de ce type primitif, qui s'était formé dans la ville des basiliques, et qui fut enrichi peut-être par un souvenir lointain des anciens tabernacles à toiture pyramidale, dont un exemplaire précieux s'est conservé au-dessus de l'ancienne cuve baptismale de Cividale.

Le *ciborium* de Bari doit donc être considéré comme la reproduction d'un modèle d'origine romaine, exécutée par un ouvrier apulien. Dans son élévation même, l'édicule se distingue des *ciboria* romains par des proportions trapues. Les incrustations de cire brune, dans les arcatures qui relient les colonnettes, rappellent la décoration des gradins du chœur, antérieurs d'une vingtaine d'années au tabernacle. Les statuettes d'anges, debout aux angles des deux chapiteaux, et les têtes de béliers, qui font saillie aux angles des deux autres, sont des fantaisies de sculpteur, inspirées de motifs byzantins, et dont la variété contraste avec la monotonie des chapiteaux imités du corinthien par les marbriers romains.

1. Clausse, *les Marbriers romains*, p. 131 et suiv.
2. Molinier, *Histoire des Arts appliqués à l'Industrie*, IV, *l'Orfèvrerie*, p. 93 et 94.

Le mobilier liturgique des églises a, depuis la fin du XIe siècle et jusqu'au dernier quart du XIIe, des formes plus solennelles et plus originales en Apulie qu'en Campanie. Le prêtre-artiste qui a dessiné la silhouette élancée de l'ambon de Canosa, le sculpteur qui a exécuté les reliefs de l'ambon de Troja avec une énergie incisive, sont de véritables créateurs, en regard du marbrier qui a taillé l'ambon de Ravello sur le modèle courant des ambons byzantins. Sans doute le siège en bois de Montevergine, qui est probablement un ouvrage campanien, a la richesse et la précision d'un travail d'ébénisterie orientale, mais ce siège massif et carré n'a point les proportions majestueuses et les supports puissants de ces trônes de marbre, conservés dans les sanctuaires d'Apulie, et dont le siège repose sur le dos des éléphants ou des lions, ou sur les épaules d'esclaves au corps musculeux.

Les sculpteurs des ambons et des trônes apuliens n'ont pris à l'Orient que des détails : des rinceaux, des rosaces, des silhouettes de monstres, copiés sur des ivoires, et la pratique de ces incrustations de cire brune, qui faisaient l'effet d'un nielle sur marbre. Ces mêmes sculpteurs copiaient d'après quelque ouvrage d'art germanique une figure d'archange inconnue de l'art byzantin ; ils remplaçaient le ciborium à coupole par le tabernacle romain, coiffé d'une lanterne polygonale. De tout ce qu'ils imitaient, ils formaient des combinaisons nouvelles, donnant aux rinceaux une vigueur nerveuse, aux animaux une allure menaçante, employant audacieusement, avec les incrustations de cire et le relief à peine accentué, de véritables statues de ronde bosse. Dès la fin du XIe siècle, ils avaient fait de leurs meubles d'église des œuvres monumentales qui préparaient les tentatives prochaines d'une décoration sculptée sur le marbre des grands portails.



Fig. 188. — Fragment d'un ambon du XIIe siècle, à Positano, près Amalfi.

CHAPITRE VI

LA SCULPTURE MONUMENTALE

I. *Les chapiteaux* des basiliques de Campanie et d'Apulie. — L'acanthe romaine et byzantine. — Les chapiteaux composites de Troja. — Le décor animal sur les chapiteaux campaniens et apuliens; série des chapiteaux de la cathédrale de Tarente.

II. *Les portails campaniens.* — Région capouane : décor antique. — Région salernitaine; décor oriental. Le portail de la cathédrale d'Amalfi et les marbres sorrentins du xe siècle. Les deux portails de Salerne : animaux et fleurons imités des orfèvreries et des ivoires. L'école de marbriers qui travaille au xie siècle sur les bords du golfe de Salerne semble disparaître dès le commencement du siècle suivant.

III. *Les portails apuliens.* — Restes d'un ancien décor géométrique de style oriental. — Portails de San Nicola e Cataldo de Lecce; le décor végétal et les entrelacs arabes dans la *pietra leccese.* — Premières figurines d'oiseaux et d'animaux. Portail de Troja : architecture pisane et sculpture apulienne; fleurons byzantins; images du cycle sacré représentées sur le marbre du linteau, comme sur le bronze de la porte. — Archivolte de Monopoli, datée de 1107; bustes d'anges; autres fragments de la même époque. — Portail d'Acerenza; les anges et les singes. Type constitué dès le commencement du xiie siècle pour l'architecture des grands portails apuliens. — Portail de San Giovanni de Brindisi : motifs empruntés aux ivoires orientaux. — Grand portail de Saint-Nicolas de Bari : le *basileus* sur son quadrige; les deux anges imités d'un marbre byzantin; date approximative de ce portail. — Grande fenêtre absidale de la cathédrale de Bari (fin du xiie siècle) : composition monumentale; ciselure d'ivoire. — Portail de la cathédrale de Trani : rinceaux apuliens; cadre imité d'une boiserie d'origine musulmane; figures humaines qui ne relèvent plus de la tradition byzantine.

IV. *Les premières influences lombardes.* — Portails d'Alife et de Calvi; monstres grouillants des façades de Pavie — Portail de San Marcello, à Capoue : scènes de chasse et épisodes de la Bible. — Cloître de Sainte-Sophie de Bénévent; chapiteaux historiés; le cycle des Mois. — Portail latéral de Saint-Nicolas de Bari : les chevaliers, le moissonneur et le vigneron. — Linteau de Monopoli : scènes de la Passion; le monstre féminin, entouré de serpents.

V. *Les sujets religieux* dans la sculpture du xiie siècle. — Essais originaux et précoces d'une sculpture religieuse en marbre, dans la région apulienne; les ivoires, modèles communs des fondeurs et des marbriers. — Origines françaises de la sculpture théologique et encyclopédique. — Lombardie et Provence. — La grande sculpture religieuse du Nord n'a pas été connue, pendant le xiie siècle, en Campanie et en Apulie.

Les supports naturels d'une sculpture monumentale étaient, dans les églises de Campanie et d'Apulie, les chapiteaux et l'encadrement des portails.

I

Les chapiteaux pouvaient recevoir un décor soit végétal, soit animal. En Campanie, la seule plante qui déploie ses volutes sur les chapiteaux des basiliques du xie et du xiie siècle est l'acanthe classique. Les constructeurs se contentent d'ordinaire de réemployer des chapiteaux antiques; les marbriers qui taillent un chapiteau dans quelque bloc tiré d'une ruine romaine copient de leur mieux un modèle d'ordre corinthien.

En Apulie, les architectes ne répugnent pas à poser sur les colonnes de la nef ou sur

les colonnettes des tribunes quelques chapiteaux anciens, pris indifféremment aux ruines romaines et byzantines. Mais les sculpteurs qui exécutent des chapiteaux neufs donnent à l'acanthe les formes aiguës ou épineuses qu'elle avait prises dans l'art oriental. Les grands chapiteaux de Saint-Nicolas de Bari, taillés dans de lourds monolithes de marbre grec, sont remarquables par la ciselure tranchante et profonde qui a découpé et allégé leur masse. Dans la Terre d'Otrante, des sculpteurs qui délaissaient le marbre pour une matière friable, la *pietra leccese*, ont disposé, suivant le mode corinthien, la végétation touffue des grands chapiteaux de la cathédrale d'Otrante, dont les bouquets de feuilles pointues semblent se presser en pousses courtes et drues sous le ciseau facile de l'ouvrier (*fig.* 189).

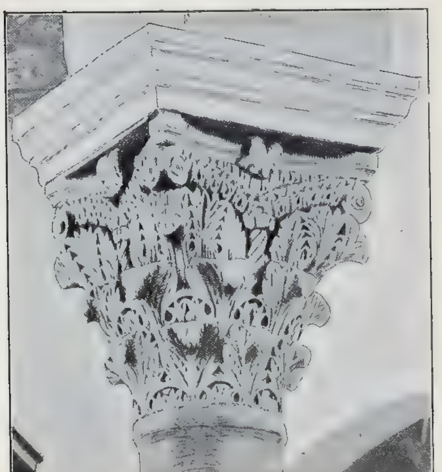


Fig. 189. — Chapiteau de la cathédrale d'Otrante.

Dans l'église Saint-Nicolas de Bari, les chapiteaux de l'iconostase élevé devant le sanctuaire, comme un portique à trois arcades, sont d'un travail plus souple et d'une composition plus riche que les sévères chapiteaux de la nef : au-dessus des feuilles élancées, des gueules de monstres ricanent et de petits lions sont affrontés, crinière contre crinière (*fig.* 190). Les chapiteaux anciens de la cathédrale de Troja appartiennent à la même famille végétale que ceux de l'iconostase de Bari; mais leur feuillage est encore plus ample et plus puissant. Le sculpteur s'écarte des modèles classiques : il soude les feuilles charnues et piquantes en une volute épaisse. Quatre de ces volutes composent un chapiteau d'aspect solide et vigoureux. L'artiste ne se contente pas de tirer un parti nouveau de l'acanthe byzantine : il emploie de larges feuilles d'eau, grassement modelées. Mêlant, lui aussi, le décor animal au décor végétal, il fait sortir les rinceaux d'une gueule de lion qui s'ouvre vers le ciel; il prend pour fleuron un masque humain (*fig.* 191); il fait saillir parfois sous les angles du tailloir un bec d'oiseau de proie[1]. Cette suite de

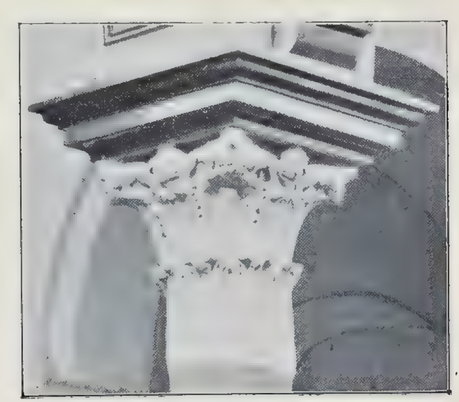


Fig. 190. — Chapiteau de l'iconostase de Saint-Nicolas de Bari.

1. Voir d'autres photographies des grands chapiteaux de Troja dans l'article déjà cité de M. Goodyear (*The Architectural Record*, VIII, 1899, p. 284-286).

chapiteaux, à laquelle se mêlent de fines imitations de l'ionique, est une œuvre de créateur. Rien mieux que les magnifiques feuillages sculptés dans la cathédrale de Troja ne fait goûter la sève de l'art apulien en plein essor de vie.

Le décor animal n'apparaît qu'à l'état d'exception isolée sur les chapiteaux des basiliques campaniennes. Dans la cathédrale de Sessa, un chapiteau décoré de quatre monstres à double corps, dont les têtes sont armées de défenses de morse (*fig.* 192), est comme dépaysé dans la file régulière des chapiteaux corinthiens.



Fig. 191. — Chapiteaux de la cathédrale de Troja.

En Apulie, le décor des grands chapiteaux de Sant'Andrea de Brindisi, chargés de branches noueuses et de grappes stylisées, d'oiseaux et de quadrupèdes (*fig.* 21 et 22), semble se continuer sur les chapiteaux de la cathédrale de Tarente, qui fut relevée de ses ruines au x[e] ou au xi[e] siècle[1]. Ceux de ces chapiteaux dont la décoration est le plus remarquable ont été, malgré l'étrange diversité de leurs formes, sculptés en même temps. A côté de feuillages épineux (*fig.* 193), les chapiteaux de Tarente montrent des mufles de lion, des têtes de bélier, des oiseaux de toute sorte et jusqu'à des figurines humaines. Les cornes d'abondance

1. La ville de Tarente fut rebâtie par Nicéphore Phocas. C'est alors que la ville reçut un siège épiscopal, en 967 (Fabre, *Le Liber censuum*, p. 26, n. 5). Quant à la cathédrale, elle fut, dit-on, fondée en 1072 par l'archevêque Drogon (Merodio, *Storia di Taranto*, p. 301).

d'Amalfi, est disposé sur les montants de marbre et se compose de rinceaux auxquels se mêlent de minuscules animaux. Mais de l'un à l'autre de ces deux portails, séparés au moins par un intervalle de vingt ans, le style du décor animal et végétal s'est notablement modifié. A Salerne, les fleurons des volutes en forme de rosettes, de palmettes et de grappes, sont d'une autre espèce que les arbustes de style oriental sculptés sur les marbres napolitains et sorrentins du x[e] siècle. Le sculpteur semble reproduire en marbre les fleurons que les miniaturistes et les orfèvres byzantins du xi[e] siècle disposent, en maigres bouquets, dans les compartiments des « canons » d'Évangéliaire et sur le cadre des icones[1]. Quant aux animaux, parmi lesquels on distingue un griffon et une licorne à la corne recourbée, ils ont la silhouette élancée des animaux représentés sur les étoffes orientales. Les deux lions grimaçants, accroupis au pied de chacun des montants et dont la queue s'épanouit en palmette, ont l'apparence de petits bronzes apportés des pays sarrasins.

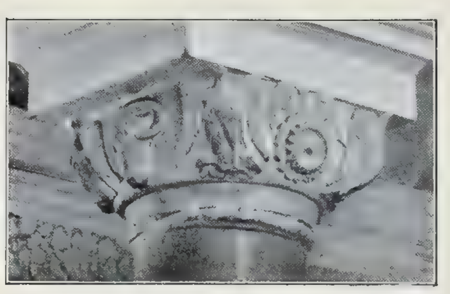


Fig. 195. — Chapiteau de la cathédrale de Tarente.

La porte de l'*atrium*, sur l'architrave de laquelle on lit, avec le nom de Robert Guiscard, celui de Jordan, prince normand de Capoue, est décorée de reliefs analogues à ceux du portail de l'église. Les détails orientaux sont plus frappants encore : à côté d'un palmier et d'un « hom » persan, le sculpteur a spirituellement esquissé la silhouette d'un singe.

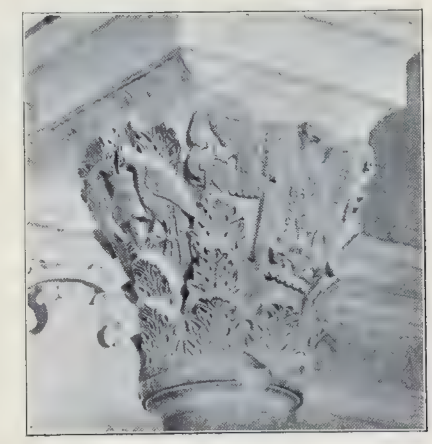


Fig. 196. - Chapiteau de la cathédrale de Tarente.

L'art de la sculpture en marbre, tel qu'il fut pratiqué à Salerne au temps de Robert Guiscard, n'a point été importé directement par le commerce maritime vers le milieu du xi[e] siècle. En effet, à ce moment, la sculpture en marbre avait cessé, en Grèce, de concourir à la décoration des églises. L'ancien décor végétal en relief était remplacé dans les églises par un décor géométrique de palmettes et de rinceaux stylisés qui n'étaient point sculptés en bas-relief, mais dessinés sur le marbre par ces gravures remplies de cire brune que les marbriers apuliens ont employées à la décoration du mobilier d'église. Quant aux animaux féroces ou fantastiques, c'est à peine s'ils se montraient isolément ou par groupes de deux sur quelque iconostase du Péloponèse : leur place ordinaire était sur les coffrets d'ivoire et les olifants.

1. Schulz, *Atlas*, p. LXXXVII, fig. 3.

Un décor végétal et animal de style oriental n'a pu être employé, au XIe siècle, par les sculpteurs, dans les villes riveraines du golfe de Salerne, que s'il s'y était conservé. En effet les marbriers de Naples et de Sorrente ont continué à sculpter des paons et des griffons sur les plaques de *transenna*, à une époque où les motifs de ce genre étaient tombés en désuétude dans la décoration des églises d'Orient. La tradition des sculpteurs campaniens du IXe siècle se sera ainsi propagée sur place jusqu'au milieu du XIe siècle. Le portail de la cathédrale d'Amalfi est un descendant direct de l'iconostase de San Giovanni Maggiore, à Naples, avec ses rinceaux vigoureux et ses animaux ailés (*fig.* 17 et 18). Quant au style nouveau qui s'accuse dans les motifs des deux portails de Salerne, il ne peut s'expliquer par une suite naturelle de la tradition locale. Il faut admettre que les sculpteurs salernitains ont imité en marbre les fleurons ciselés sur les orfèvreries byzantines et les animaux représentés sur les ivoires orientaux d'origine chrétienne ou musulmane.

La décoration du portail de Salerne ressemble étroitement, pour les motifs et pour le relief, aux bandes décoratives qui ont fait partie de l'autel d'ivoire conservé dans la cathédrale. L'école de marbriers, qui travaillait à côté de l'école d'ivoiriers, semble, comme celle-ci, avoir disparu pendant le XIIe siècle. Après les portails de Salerne, l'art campanien n'a produit aucune œuvre qui représente le développement naturel du même style oriental.

III

En Apulie, les seuls portails qui remontent au temps de la domination byzantine sont trois anciens portails de la cathédrale de Bari, réemployés dans l'édifice reconstruit après la ruine de la ville par le roi Guillaume. Ces montants de marbre ont fait partie de l'église fondée vers 1035 par l'archevêque Bizantius. Leur décor est simple; il se compose de rinceaux, dont les feuillages sont des palmettes longues et sèches, ou de motifs géométriques tels que des rosettes, des cercles et des croix[1], qui se trouvent à Athènes et à Daphni, sur des morceaux de marbre antérieurs au XIe siècle[2], et dans la Syrie centrale, sur les églises du VIe siècle décrites par le marquis de Vogüé[3].

Ce décor élémentaire disparaît au XIIe siècle; il est remplacé autour des portails, dans la partie méridionale de la Terre d'Otrante, par un décor végétal, auquel l'emploi de la *pietra leccese* permet de donner un relief vivement accentué. Il est vrai que cette pierre poreuse et perméable s'effrite peu à peu sous l'action de la pluie et semble tomber en pourriture. Les seuls portails anciens de *pietra leccese* qui se soient bien conservés sont ceux de la singulière église San Nicola e Cataldo de Lecce, dont l'un porte la date de 1180. A l'entrée d'une nef toute française, que surmonte une coupole grecque, ils offrent, dans

1. P. Fantasia, *Il Duomo di Bari*, *Atlas*, pl. XIV, fig. 47-50 et fig. 30.
2. Couchaud, *Choix d'églises byzantines*, pl. 31; Millet, *le Monastère de Daphni*, p. 11-12, fig. 7 et 8; Schlumberger, *Basile II*, t. II, p. 425.
3. *Syrie centrale*, t. II, pl. 100 et 137.

leur triple encadrement, le rapprochement bizarre et pittoresque d'une bande de feuillage byzantin, d'une suite de rinceaux « romans », enfin d'un jeu d'entrelacs et de fleurons qui est peut-être l'imitation d'une boiserie arabe, apportée de Sicile par le comte Tancrède ou par quelqu'un de sa suite (*fig.* 197)[1]. La richesse de ce décor composite est rendue encore plus chatoyante par le jeu d'une lumière d'Orient sur les arêtes vives que le sculpteur a découpées dans la pierre tendre, comme il eût fait dans le plâtre d'un revêtement de mosquée.



Fig. 197. — Détail de l'encadrement du portail principal de San Nicola e Cataldo, près Lecce (1180).

Les marbriers de la Terre de Bari, à partir des premieres années du xIIe siècle, sculptent des figurines d'animaux et d'oiseaux sur l'encadrement des portails. La porte condamnée du transept méridional de la cathédrale de Trani, qui donnait accès autrefois dans la crypte transversale, commencée vers 1094 par l'archevêque Bizantius, est décorée de sculptures analogues aux silhouettes de monstres qui étaient représentées sur une *transenna* archaïque de l'église basse (*fig.* 198).

Un développement rapide de la sculpture monumentale se manifeste alors dans une série d'églises apuliennes fort éloignées les unes des autres. Il faut étudier à part le portail de la cathédrale de Troja, qui encadre une porte de bronze datée de 1119. En effet, dans son architecture, ce portail, avec ses larges montants et son archivolte surhaussée, a, comme la façade dont il fait partie, des formes pisanes. Mais la sculpture n'a aucun trait commun avec les sculptures toscanes du même temps : elle n'essaie pas même, comme les décorations les plus anciennes de la cathédrale de Pise, de rivaliser directement avec la lourde opulence des frises et des chapiteaux romains. Plus d'acanthes déployées en larges volutes; sur les chapiteaux des pilastres, les rinceaux nerveux portent des fleurons, qui reproduisent exactement les diverses variétés de la flore byzantine sculptée sur le portail de Salerne[2]. Quelques figurines humaines et des animaux se jouent parmi ces rinceaux. Les

1. Schulz, *Atlas*, pl. XLVIII, fig. 2.
2. Schulz, II, p. 283 ; I, p. 187, fig. 40 et 41.

leur triple encadrement, le rapprochement bizarre et pittoresque d'une bande de feuillage byzantin, d'une suite de rinceaux « romans », enfin d'un jeu d'entrelacs et de fleurons qui est peut-être l'imitation d'une boiserie arabe, apportée de Sicile par le comte Tancrède ou par quelqu'un de sa suite (*fig.* 197)[1]. La richesse de ce décor composite est rendue encore plus chatoyante par le jeu d'une lumière d'Orient sur les arêtes vives que le sculpteur a découpées dans la pierre tendre, comme il eût fait dans le plâtre d'un revêtement de mosquée.



Fig. 197. — [illegible] DE L'ENCADREMENT DU PORTAIL PRINCIPAL [illegible] VERS 1130.

Les marbriers de la Terre de Bari, à partir des premières années du XIIe siècle, sculptent des figurines d'animaux et d'oiseaux sur l'encadrement des portails. La porte condamnée du transept méridional de la cathédrale de Trani, qui donnait accès autrefois dans la crypte transversale, commencée vers 1094 par l'archevêque Bizantius, est décorée de sculptures analogues aux silhouettes de monstres qui étaient représentées sur une *transenna* archaïque de l'église basse (*fig.* 198).

Un développement rapide de la sculpture monumentale se manifeste alors dans une série d'églises apuliennes fort éloignées les unes des autres. Il faut étudier à part le portail de la cathédrale de Troja, qui encadre une porte de bronze datée de 1119. En effet, dans son architecture, ce portail, avec ses larges montants et son archivolte surhaussée, a, comme la façade dont il fait partie, des formes pisanes. Mais la sculpture n'a aucun trait commun avec les sculptures toscanes du même temps : elle n'essaie pas même, comme les décorations les plus anciennes de la cathédrale de Pise, de rivaliser directement avec la lourde opulence des frises et des chapiteaux romains. Plus d'acanthes déployées en larges volutes; sur les chapiteaux des pilastres, les rinceaux nerveux portent des fleurons, qui reproduisent exactement les diverses variétés de la flore byzantine sculptée sur le portail de Salerne[2]. Quelques figurines humaines et des animaux se jouent parmi ces rinceaux. Les

1. Schulz, *Atlas*, pl. XLVIII, fig. 2.
2. [illegible] p. 187, fig. 60 et 61.



[illegible], Éditeur Cliché A. de Matta, Bari. Phototypie Berthaud

GRANDE FENÊTRE ABSIDALE DE LA CATHÉDRALE DE BARI

Fin du XIIe siècle.

plaques encastrées dans le tympan de l'arcade qui surmonte l'archivolte du portail sont couvertes d'un décor végétal identique à celui des chapiteaux, et dont le caractère oriental est d'autant plus frappant que ces plaques ont pris, sur la façade de l'église de Troja, la place occupée, au-dessus des portails pisans, par des fragments de sculpture antique[1]. Le travail même de l'outil n'a point, dans les sculptures de Troja, la largeur ni la mollesse que l'imitation des modèles romains donnait dès lors aux ouvrages des ateliers pisans : les trous vermiculés du trépan ont fait place à des tailles profondes et nettes, qui découpent les motifs avec la précision d'un burin de ciseleur.

Le linteau du portail a été sculpté par le même artiste que les hauts chapiteaux des pilastres : au lieu d'être couvert de rinceaux et d'animaux, il est occupé, d'un bout à l'autre, par une file de figurines. Au milieu, le Christ sur son trône, adoré par la Vierge et saint Pierre inclinés; entre les personnages sont érigés des sortes de candélabres, portant des cartouches sur lesquels sont gravés les noms $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\Theta\Upsilon}$, $\overline{\text{IHS}}$ $\overline{\text{XPS}}$, S. PETRVS. Aux extrémités du linteau, deux évêques en chasuble, tête nue et tenant la crosse, bénissent à la grecque : les inscriptions désignent saint Éleuthérius et saint Secundinus, tous deux évêques de l'antique cité d'Æçæ, sur les ruines de laquelle le catapan Bojoannis avait fondé Troja. Entre le groupe central et les figurines des évêques sont disposés, dans des médaillons couplés, les symboles des Évangélistes. Plusieurs des personnages représentés par le sculpteur, le Christ, saint Pierre, les deux évêques, avaient leur place marquée dans les compartiments de la porte de bronze placée sous le linteau. Le travail fin et précieux du marbre, le relief net et accusé, les draperies aux plis souples et profonds, la composition même du groupe central, qui est une Δέησις, dans laquelle le Précurseur a cédé la place à saint Pierre, patron de la cathédrale[2], tout concourt à indiquer que l'habile sculpteur du grand portail de Troja a pris pour modèle des ivoires byzantins.



FIG. 198. — FRAGMENT D'UNE TRANSENNA DU XI[e] SIÈCLE. CRYPTE DE LA CATHÉDRALE DE TRANI.

En même temps que les figurines des portails de Troja, et peut-être quelques années auparavant, d'autres images du cycle chrétien furent représentées en bas-relief sur une archivolte de l'ancienne cathédrale de Monopoli[3]. Ce sont douze bustes d'anges disposés en demi-couronne, et au-dessus desquels est gravée l'inscription qui relate la construction de l'église, bâtie en 1107 par l'évêque Romoald[4], avec l'aide du comte Robert, qui parait être

1. SCHULZ, *Atlas*, pl. XXXV, fig. 5.

2. Cf. la miniature du moine Grimoald, qui, vers 1050, donnait, dans une image de la Δέησις, la place de saint Jean-Baptiste à saint Benoît, et la mosaïque du narthex de Saint-Marc de Venise, qui représente, au-dessus de l'entrée, le Rédempteur entre la Vierge et l'Évangéliste qui était le patron de l'église ducale.

3. Après la dernière reconstruction de l'église, au milieu du XVIII[e] siècle, cette archivolte a été transportée dans le chœur des chanoines, avec une seconde archivolte et un linteau sculpté, dont il sera question plus tard.

4. + MILLENIS ANNIS CENTENIS ATQUE PERACTIS SEPTENIS NATUS DUM CHRISTUS VENIT IN ORBEM : HOC PRESUL TEMPLUM JUSSIT FIERI

le troisième fils de Robert Guiscard, et le frère de Roger, duc d'Apulie[1]. Les têtes sont rondes et larges, les joues grossies encore par un sourire hébété, les cous massifs; les ailes sont découpées carrément, et les pennes détaillées par des traits fermes; le relief et le poli font penser, ici comme à Troja, au travail de l'ivoire (*fig.* 199).

Le portail, que couronnait cette archivolte et qui a été démoli, n'avait pas la forme du portail pisan de Troja. Une autre archivolte de la cathédrale de Monopoli, contemporaine de la première, a été conservée : elle est décorée d'entrelacs et de feuillages épineux, alternant avec des rosaces qui font saillie comme de grosses têtes de clous. Cette seconde archivolte est encore soutenue par deux chapiteaux du XIIe siècle. L'un est entouré de quatre lions qui se suivent à la file; l'autre montre Daniel entre deux lions;



FIG. 199. — ARCHIVOLTE SCULPTÉE PROVENANT DE L'ANCIENNE CATHÉDRALE DE MONOPOLI (1107).

la figurine du prophète, courte et ramassée, est identique, pour le type du visage, aux bustes d'anges sculptés sur l'archivolte de 1107. Ces archivoltes saillantes devaient avoir pour supports, non pas des pilastres, mais des colonnes détachées de la muraille, et appuyées elles-mêmes sur quelque console. La restauration, facile à imaginer devant les archivoltes de Monopoli, se trouve réalisée au portail de la cathédrale d'Acerenza (*fig.* 200).

Dans l'archivolte ruinée qui fait saillie au-dessus de ce portail on voit encore encastré un seul buste d'ange, identique à ceux de l'archivolte de Monopoli; il reste la place de onze autres bustes semblables au premier. Le portail élevé, en 1107, au bord de l'Adriatique et celui de la cathédrale qui couronne la plus abrupte colline de la Basilicate, sont probablement contemporains. Le portail d'Acerenza peut être un reste de l'édifice commencé, en 1080, par l'archevêque Arnaldus, après l'invention des reliques de saint Canio[2].

Ce portail a conservé les colonnettes sur lesquelles retombait l'archivolte saillante,

ROMOALDUS ANNIS TER DENIS PLENIS SIBI PONTIFICATUS : TEMPORE SUB COMITIS MAGNI DOMINIQUE ROBERTI AUXILIO CUJUS TEMPLI LABOR EDITUS HUJUS (SCHULZ, I, p. 92).

1. Ce fils de Robert Guiscard, qui mourut en 1110, est le seul membre de la famille de Hauteville qui ait porté au commencement du XIIe siècle le nom de Robert (DUCANGE, *les Familles Normandes;* publié en appendice à « *l'Ystoire de li Normant* » du moine Amatus; Ed. Champollion-Figeac, p. 348).

2. SCHULZ, I, p. 317 et n. 2.

et les consoles engagées dans la muraille pour soutenir les colonnettes. Une figurine humaine, allongée comme une gargouille, sert de coussinet entre l'archivolte et le chapiteau de chaque colonnette. Les consoles sont faites de deux groupes, dont la monstruosité contraste étrangement avec la calme assemblée des anges, autrefois alignés sous l'archi-



Fig. 200. — Portail de la cathédrale d'Acerenza. Commencement du XII[e] siècle.

volte. Sur l'un des groupes, un gorille et une femme, sur l'autre, un homme et une guenon se tiennent embrassés[1]. La baie de l'entrée, ouverte entre les consoles et l'archivolte, est bordée d'une bande décorative continue; aux palmettes byzantines, sculptées avec un faible relief sur les montants, fait suite, sur l'arcade, un réseau de fines volutes, dans lesquelles se jouent des figurines humaines, des centaures et des animaux[2].

1. Cf. F. Lenormant, *A travers l'Apulie et la Lucanie*, I, p. 28.
2. Schulz, *Atlas*, pl. LXXXVII, *fig.* 1 et 2.

Le portail d'Acerenza marque le point de départ d'une importante série. Sans doute on ne retrouvera plus, en avançant dans le XIIe siècle, ni les figurines d'anges alignées sous l'archivolte, ni les grands singes accroupis sur les consoles. Mais d'autres animaux en ronde bosse prendront, sous les colonnettes, la place des groupes monstrueux d'Acerenza. Désormais le type du portail apulien est fixé. Au-dessus de la baie, encadrée tout entière dans un ruban couvert de rinceaux et de figurines, une archivolte s'avance en saillie, portée sur des colonnettes détachées en avant de la muraille, et qui reposent elles-mêmes sur des consoles robustes et vivantes. C'est, autour des montants et de l'archivolte, décorés de bas-reliefs, un dais en haut-relief. Ce type de portail diffère, autant par la richesse de son décor que par la solidité de ses articulations, des portails campaniens, dont les archivoltes, peu saillantes, étaient soutenues au-dessus du linteau par de modestes corbeaux, et où le décor sculpté était limité soit à l'archivolte, soit aux montants, sans jamais entourer la baie tout entière.

Dans la décoration sculptée des églises apuliennes du XIIe siècle, les motifs orientaux forment comme le thème du décor. Ils sont en nombre sur les montants du portail de l'église San Giovanni de Brindisi, dont les chapiteaux à figurines humaines rappellent encore ceux de Monopoli[1]. Les rinceaux qui prennent racine, au bas des montants, en deux vases portés l'un par un lion, l'autre par un éléphant, encadrent les figurines les plus variées : des paons affrontés, des centaures, un Samson luttant avec un lion, un homme nu à cheval sur une licorne, une harpie à tête de femme, un gladiateur armé d'un bâton et d'un bouclier triangulaire, un ours dévorant un chien, un griffon qui, de son bec, crève les yeux d'un quadrupède (*fig.* 201). Certains groupes rappellent encore les reliefs qui décorent les chapiteaux archaïques de la cathédrale de Tarente; d'autres figurines d'hommes et d'animaux sont copiées d'après quelque ivoire byzantin, peut-être même d'après des coffrets sarrasins ou siciliens analogues aux deux boîtes d'origine espagnole, datées l'une et l'autre du Xe siècle, qui sont conservées aux Musées de South-Kensington et du Louvre.

Ce décor animal achève de s'épanouir dans toute sa richesse et sa variété sur le portail central de la façade de Saint-Nicolas de Bari, qui, par ses dimensions, comme par l'opulence de sa décoration, est le plus remarquable de tous les portails de l'Italie méridionale (Pl. XXI). L'archivolte saillante s'élève de toute sa hauteur au-dessus du cadre rectangulaire, laissant vide un tympan semi-circulaire destiné, sans doute, à recevoir une peinture[1]. Les animaux qui supportent les colonnettes sont des bœufs qui s'avancent à mi-corps en dehors de la muraille, sur des consoles faites d'une tranche d'architrave antique; les cornes de ces bœufs étaient en bronze. Un sphinx à tête de femme sert d'acrotère au pignon. Au-

1. Le linteau de cette porte est une copie grossière d'un morceau d'architrave antique.

2. Le bas-relief qu'on voit encastré au milieu de ce tympan et qui représente saint Nicolas, en costume épiscopal, au milieu d'une foule de figurines agenouillées, n'est pas antérieur au XVIIe siècle : il paraît être l'imitation d'un relief du XIVe.

dessus des chapiteaux et des tailloirs, couverts de feuillages épineux, passe une corniche d'oves et de denticules. De même l'intrados de l'archivolte supérieure est décoré, à l'antique, de caissons fleuronnés. Au bas des montants, quatre hommes, disposés en manière d'Atlantes, semblent plier sous le faix. Tous les autres motifs du décor sont orien-



Fig. 201. — Portail de San Giovanni de Brindisi.

taux. Le long des montants et de l'archivolte, qui sont décorés sur la face interne (*fig.* 202), comme sur la face externe, reparaissent d'abord les figurines du portail de San Giovanni de Brindisi, à commencer par le lion et l'éléphant qui supportent l'échafaudage des rinceaux. Des couples de gladiateurs, qui combattent avec un bâton et une targe ronde, rappellent les reliefs des coffrets profanes d'origine byzantine[1], sur lesquels ont été copiées,

1. Cf. un coffret du musée de l'Ermitage Schlumberger, *l'Épopée byzantine*, II, p. 348 et les coffrets byzantins de Cranenburg et de Xanten (Aus'm Werth, *Kunstdenkmäler in den Rheinländern*, 1866, pl. VI, *fig.* 8; pl. XVII, *fig.* 2 et 2*b*. A

jusqu'au xiie siècle, les images des jeux du cirque popularisées autrefois par les diptyques consulaires. Parmi la foule des animaux et des oiseaux est un singe, campé sur la bosse d'un chameau. Au sommet de l'archivolte supérieure se détache la silhouette d'un *basileus*, conduisant un quadrige dont les chevaux se cabrent, à droite et à gauche du char : c'est un motif souvent reproduit sur les soieries byzantines. Le décor végétal est byzantin comme le décor d'animaux et de figures humaines : les fleurons des rinceaux sont identiques à ceux des portails de Salerne et de Troja. Le cadre du portail est couvert de feuillages secs, sur lesquels se relèvent en bosse, de loin en loin, des demi-boules ciselées et repercées, pareilles à un *umbo* de bouclier ; c'est un des motifs de décoration les plus familiers à l'art byzantin : on le trouve en Grèce et en Orient sur le marbre des iconostases, le bois des portes ouvragées, l'argent et l'or des cadres d'icones [1].

A côté de ce décor profane apparaissent deux archanges inclinés, qui occupent les écoinçons du portail. Vêtus à l'antique, ils présentent sur un voile le globe qui est l'insigne de leur puissance impériale. Leurs ailes sont ingénieusement disposées, comme elles le seraient dans les coins d'une reliure d'Évangéliaire, pour remplir les angles du cadre [2]. Ces images saintes, dont la présence dans un décor de marbre sculpté semble au premier abord en contradiction avec les habitudes de l'art chrétien d'Orient, sont précisément, de toutes les figures représentées sur le portail de Saint-Nicolas de Bari, les plus « byzantines », non seulement par le style de leurs draperies, mais encore par la place même qu'ils occupent. Le sculpteur apulien imitait un modèle oriental dont un exemplaire unique est conservé à Constantinople. Dans les écoinçons d'une archivolte de marbre qui a été sculptée à la fin du xiiie siècle pour l'église de la Vierge, devenue sous les Turcs la Kahrié-Djami, deux demi-figures d'anges se font face, comme à Bari, à droite et à gauche d'un buste du Christ Pantocrator [3].

Dans le détail de l'exécution, le sculpteur du portail de Saint-Nicolas montre une maîtrise pareille à celle de Barisanus. Il est probable que ce portail est contemporain des portes de bronze de Trani, et qu'il fut encastré dans la façade vers la fin du xiie siècle, au moment où l'église de Saint-Nicolas fut élargie extérieurement par la construction des contreforts latéraux et allongée par l'addition de deux tours de chevet. En effet la décoration du grand portail de Saint-Nicolas offre la plus étroite ressemblance avec les sculptures qui entourent la grande fenêtre ouverte dans le chevet de la cathédrale de Bari, après 1178 [4].

Venise comme en Pouille les ivoires représentant des combats et des chasses ont été imités, par les marbriers, sur des médaillons dont quelques-uns sont encore en place dans le revêtement de Saint-Marc et de quelques façades de palais.

1. Iconostases d'Apidia et de Vrestena, dans le Péloponnèse (Coll. byz. de l'Ecole des Hautes Etudes ; phot. Laurent) ; porte de l'église de Diochiariu (xvie siècle), au Mont-Athos (Brockhaus, *Die Kunst in den Athos Klöstern*, p. 251, n. 1, et pl. XXIX) ; encadrement d'une icone de saint Georges en stéatite, et cadre en argent doré d'une mosaïque portative représentant la Vierge, au monastère de Vatopédi (Schlumberger, *Basile II*, p. 273 ; Kondakoff, *Monum. de l'art chretien à l'Athos*, p. 204, fig. 81, pl. XII).

2. Cf. l'*Evangéliaire* de Capoue, pl. VII.

3. Pulgher, *les anciennes églises de Constantinople*, Vienne, 1880 ; p. 38 ; pl. XXVII. Une seconde archivolte, contemporaine de la première, porte l'inscription de Théodore le Métochite, fondateur de l'église (pl. XXVI).

4. Voir plus haut, p. 369.



jusqu'au XIIe siècle, les images des jeux du cirque popularisées autrefois par les diptyques consulaires. Parmi la foule des animaux et des oiseaux est un singe, campé sur la bosse d'un chameau. Au sommet de l'archivolte supérieure se détache la silhouette d'un *basileus*, conduisant un quadrige dont les chevaux se cabrent, à droite et à gauche du char : c'est un motif souvent reproduit sur les soieries byzantines. Le décor végétal est byzantin comme le décor d'animaux et de figures humaines : les fleurons des rinceaux sont identiques à ceux des portails de Salerne et de Troja. Le cadre du portail est couvert de feuillages secs, sur lesquels se relèvent en bosse, de loin en loin, des demi-boules ciselées et repercées, pareilles à un *umbo* de bouclier ; c'est un des motifs de décoration les plus familiers à l'art byzantin : on le trouve en Grèce et en Orient sur le marbre des iconostases, le bois des portes ouvragées, l'argent et l'or des cadres d'icones[1].

A côté de ce décor profane apparaissent deux archanges inclinés, qui occupent les écoinçons du portail. Vêtus à l'antique, ils présentent sur un voile le globe qui est l'insigne de leur puissance impériale. Leurs ailes sont ingénieusement disposées, comme elles le seraient dans les coins d'une reliure d'Évangéliaire, pour remplir les angles du cadre[2]. Ces images saintes, dont la présence dans un décor de marbre sculpté semble au premier abord en contradiction avec les habitudes de l'art chrétien d'Orient, sont précisément, de toutes les figures représentées sur le portail de Saint-Nicolas de Bari, les plus « byzantines », non seulement par le style de leurs draperies, mais encore par la place même qu'ils occupent. Le sculpteur apulien imitait un modèle oriental dont un exemplaire unique est conservé à Constantinople. Dans les écoinçons d'une archivolte de marbre qui a été sculptée à la fin du XIIIe siècle pour l'église de la Vierge, devenue sous les Turcs la Kahrié-Djami, deux demi-figures d'anges se font face, comme à Bari, à droite et à gauche d'un buste du Christ Pantocrator[3].

Dans le détail de l'exécution, le sculpteur du portail de Saint-Nicolas montre une maîtrise pareille à celle de Barisanus. Il est probable que ce portail est contemporain des portes de bronze de Trani, et qu'il fut encastré dans la façade vers la fin du XIIe siècle, au moment où l'église de Saint-Nicolas fut élargie extérieurement par la construction des contreforts latéraux et allongée par l'addition de deux tours de chevet. En effet la décoration du grand portail de Saint-Nicolas offre la plus étroite ressemblance avec les sculptures qui entourent la grande fenêtre ouverte dans le chevet de la cathédrale de Bari, après 1178[4].

Venise comme en Pouille, les ivoires représentant les combats [illegible] ; les marbriers, sur des médaillons dont quelques-uns sont encore en place dans le [illegible] Saint-Marc et de quelques façades de palais.

1. Iconostases d'Apidia et de Vrestena, dans le Péloponnèse (Coll. byz. de l'École des Hautes Études ; phot. Laurent) ; porte de l'église de Diochiariu (XVIe siècle), au Mont-Athos (Brockhaus, *Die Kunst in den Athos Klöstern*, p. 251, n. 1, et pl. XXIX) ; encadrement d'une icone de saint Georges en stéatite, et cadre en argent doré d'une mosaïque portative représentant la Vierge, au monastère de Vatopédi (Schlumberger, *Basile II*, p. 273 ; Kondakoff, *Monum. de l'art chrétien à l'Athos*, p. 204, fig. 81, pl. XII).

2. Cf. l'*Évangéliaire* de Capoue, pl. VII.

3. Pulgher, *Les anciennes églises de Constantinople*, Vienne, 1880 ; p. 38 ; pl. XXVII. Une seconde archivolte, contemporaine de la première, porte l'inscription de Théodore le Métochite, fondateur de l'église (pl. XXVI).

4. [illegible]



Fontemoing, Éditeur Phototypie Berthaud

PORTAIL DE L'ÉGLISE SAINT-NICOLAS DE BARI
Fin du XIIe siècle.

Cette fenêtre absidale a la forme et la décoration d'un grand portail. Au bas des montants, on retrouve les animaux figurés en bas-relief à la même place sur les portails de Brindisi et de Saint-Nicolas de Bari : le lion et l'éléphant. Au milieu des figurines mêlées aux rinceaux perlés [1] reparaissent l'homme à cheval sur une licorne et l'ours dévorant un chien, que l'on a vus au portail de Brindisi. Les deux sphinx ailés, à tête de femme, qui avancent entre les chapiteaux des colonnettes et l'archivolte leur face large et camuse, semblent sortis du même atelier que le sphinx sans ailes qui couronne le portail de l'église voisine de Saint-Nicolas. Quelques détails, de l'invention la plus heureuse, achèvent de donner à la fenêtre monumentale de la cathédrale de Bari, en même temps que des proportions harmonieuses, une richesse magnifique. Une large bande de marbre sert de gradin à ce portail suspendu; les consoles sur lesquelles doivent prendre pied les animaux qui portent les colonnettes se sont faites plus hautes et plus élancées que les consoles des portails, comme pour mieux rassurer l'œil du spectateur sur la solidité du système qu'elles soutiennent en l'air. Les animaux ne sont plus des lions ou des bœufs, mais les éléphants du trône de Canosa, qui se montrent ici pour la première fois, en statues de ronde bosse, devant une façade apulienne. Entre les consoles, une plaque rectangulaire est décorée de deux paons affrontés, qui rappellent encore, dans cette œuvre d'un art vivant et original, les plaques de *transennæ* du IXe siècle; le motif archaïque a pris un accent tout nouveau, et si ferme est le travail, malgré la rondeur du relief, que cette grande plaque de marbre garde la finesse précieuse d'une plaquette d'ivoire (Pl. XXII) [2].



Fig. 202. — Grand portail de Saint-Nicolas de Bari. Détail des reliefs.

1. Une partie de l'archivolte supérieure de la baie (sous l'archivolte saillante) a été restaurée au XVIIe siècle, sans doute en même temps que la rose du transept méridional; les rubans perlés et les fleurons d'iris ont été remplacés par des rinceaux d'acanthe.

2. Huillard-Bréholles, pl. VII. Une photographie d'ensemble de la fenêtre absidale de Bari, moins détaillée que celle de M. A. de Mattia et prise du côté opposé, est publiée dans l'ouvrage de luxe intitulé : *Aus dem Classischen Süden*, Lübeck, Nöhring éd., 1896, pl. 52.

Le portail de la cathédrale de Trani se rattache, par son architecture et son décor, au portail de Saint-Nicolas de Bari et à la fenêtre absidale de la cathédrale voisine ; il diffère de ces deux œuvres monumentales de la sculpture apulienne par les formes nouvelles et les détails singuliers qui entrent dans la composition de ses reliefs. Le cep tordu des rinceaux devient plus mince et plus nerveux, les fleurons d'iris sont plus déliés et plus épanouis, les figurines de monstres plus grandes et plus robustes. A côté du lion, du griffon, du centaure, des basilics affrontés, se montrent des diables au corps d'oiseau ou de bouc et au front cornu, des guivres à queue de serpent, qui ne sortent pas du « bestiaire » oriental. Le cadre même du portail rappelle moins les sculptures apuliennes de style byzantin que les boiseries refouillées par les ouvriers musulmans. L'un des montants est orné de lignes parallèles, interrompues de loin en loin par un cercle qui encadre une figurine humaine, et coupées par des entrelacs : c'est le décor d'un ancien panneau de porte provenant du Caire, qui est entré depuis peu au Musée du Louvre[1]. Chacun des larges claveaux de l'archivolte est couvert d'arabesques qui, en se jouant autour d'une figurine d'oiseau, semblent esquisser des monogrammes coufiques (Pl. I).

A côté de ces reliefs inspirés de quelque ivoire sarrasin, la face intérieure des deux montants est ornée de longues figures humaines et d'anges ailés, en bas-relief sur le champ étroit. D'un côté sont représentés le *Sacrifice d'Abraham*, la *Lutte de Jacob avec l'Ange* et l'*Échelle de Jacob ;* de l'autre, deux prophètes sont debout l'un au-dessus de l'autre : le rouleau que tient l'un d'entre eux porte gravé le nom : HEREMIAS. Avec leurs longues chevelures et leurs draperies, dont les plis raides sont comme cernés de doubles rainures, ces figures viriles ne ressemblent point aux figurines fondues par maître Barisanus pour les panneaux de bronze réunis dans le magnifique encadrement du portail de Trani. Il est possible que les battants de la porte et les reliefs du portail ne soient pas contemporains, mais qu'une génération d'artistes ou deux les séparent : il est même possible que le portail ait été exécuté pendant les travaux qui se poursuivirent à Trani après le XIIe siècle et soit postérieur à la porte de bronze fondue vers 1175. En tout cas, les figures humaines qui ont été sculptées sur ce portail ne relèvent plus des traditions byzantines qu'avaient suivies le fondeur de Trani et les marbriers de Bari[2].

IV

La Campanie et l'Apulie possèdent encore une série de portails du XIe et du XIIe siècle, qui ont pour ornements des monstres et des figurines dont la confusion et la barbarie

1. Ce même motif se trouve répété sur l'encadrement de l'une des fenêtres du transept méridional de la cathédrale de Bari (FANTASIA, *Il Duomo di Bari*, *Atlas*, pl. XIII).

2. Cette décoration d'un portail italien, inspirée en partie de l'art musulman, ressemble d'une manière étonnante aux reliefs d'un ouvrage d'ivoire exécuté par un Latin en pays sarrasin : la reliure du psautier de la princesse Mélisende, conservé au Musée de South-Kensington (CAHIER ET MARTIN, *Nouveaux Mélanges d'Archéol.*, II, pl. II).

contrastent étrangement avec la fine et claire silhouette des animaux copiés par les marbriers de l'Italie méridionale d'après des ivoires orientaux. Les plus monstrueuses de ces sculptures couvraient autrefois les archivoltes de deux portails de la cathédrale d'Alife, non loin de Capoue. L'une de ces archivoltes gît en morceaux dans une salle obscure, sous le campanile (*fig.* 203); l'autre a été transportée dans une chapelle de l'église neuve. L'archivolte est portée par deux monstres à sabots de bœuf et à mufle de tigre, dévorant un serpent, dont le corps se déroule devant eux, comme une trompe d'éléphant. Le motif central est un autre masque de félin, de la gueule duquel sortent des entrelacs qui semblent tissés par une araignée colossale. Tout le reste de l'archivolte n'est qu'un grouillement d'êtres difformes, griffons, oiseaux, quadrupèdes sans nom, qui se regardent, se piétinent ou s'entre-dévorent. Parmi ces bêtes de proie apparaissent quelques têtes humaines, un cavalier sonnant de l'olifant, l'Agneau de Dieu, avec la croix sur le dos, un saint, un archange ailé. Les personnages sacrés, à peine dégrossis dans le marbre, comme dans une argile fuyante, sont aussi informes que les monstres qui les entourent.

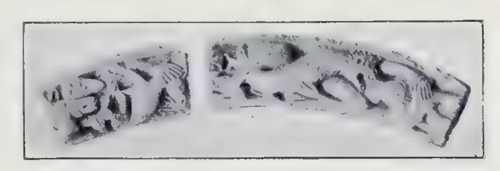


Fig. 203.
Fragments d'un portail de la cathédrale d'Alife.

Le sculpteur qui a traduit en marbre ce cauchemar de sauvage n'était pas, à coup sûr, un Campanien. L'art monstrueux qu'il pratiquait n'est autre que l'art lombard. Les portails de Saint-Michel de Pavie montrent, dans leurs sculptures grouillantes, la même férocité d'imagination et la même mollesse d'exécution[1]. A Milan, comme à Alife, des personnages sacrés se confondent dans la foule des monstres diaboliques; par exemple, sur l'ambon de l'église Saint-Ambroise, une image de la Cène apparaît soudain, au-dessus d'un groupe de dragons[2]. En rappelant les sculptures des églises de Pavie et de Milan, le portail d'Alife n'offre aucune ressemblance avec les fragments byzantino-campaniens du IXe siècle, qui représentent, dans l'Italie du Sud, l'art contemporain de la puissance lombarde. La région campanienne n'a point produit tout à coup, au moment même où les Normands y avaient triomphé, un art « lombard » indigène, en qui se serait exprimé tardivement l'atavisme d'une population impuissante jusqu'alors à la création artistique. Le sculpteur du portail d'Alife était non pas un Lombard élevé dans la principauté de Capoue, mais un Lombard venu de la plaine du Pô.

La cathédrale abandonnée de Calvi, non loin de Capoue, a conservé un portail du XIIe siècle, dont l'archivolte est toute couverte de monstres (*fig.* 204). L'une des consoles qui portent l'archivolte est identique à celle d'Alife : un tigre dévorant un serpent. L'autre console représente un saint Michel, armé en guerrier du XIIe siècle, et perçant de son épieu le dragon infernal. Les bêtes fantastiques, affrontées pour la plupart deux à deux,

1. Dartein, *l'Architecture lombarde*, pl. LIV et LVI.
2. *Ibid.*, pl. XXXVI.

forment des groupes moins inextricables que les monstres d'Alife; le ciseau du sculpteur de Calvi détache les silhouettes avec plus de fermeté et fouille plus minutieusement les détails; incapable de rendre le pelage des animaux et les plumes des oiseaux, il a gravé sur tous les corps des écailles imbriquées, qui transforment les lions, les dragons et les aigles en autant de monstres squameux.

Le groupe des portails d'Alife et de Calvi doit être complété par un portail conservé à Capoue et qui a fait partie de l'église San Marcello Maggiore, dont la fondation remontait à la fondation même de la nouvelle Capoue. Cette église avait autrefois un portail sur lequel

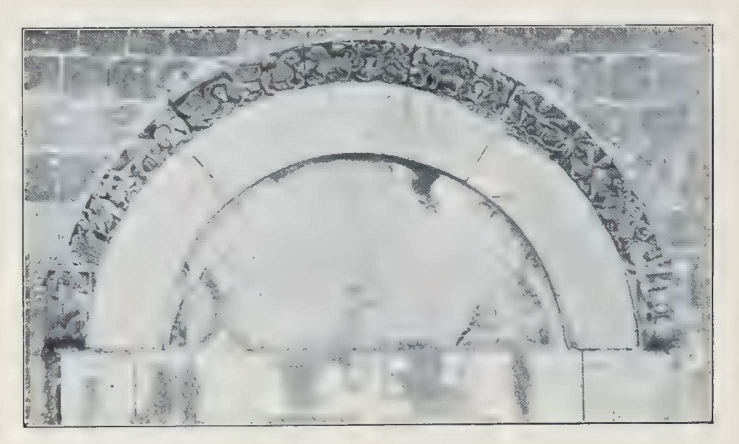


Fig. 204. — Archivolte du portail de la cathédrale de Calvi.

on lisait le nom de l'abbé Alferius, qui mourut dans les premières années du xii[e] siècle. Sur le linteau du portail, orné de sculptures, est de même gravée une inscription; mais les deux vers qu'on y déchiffre ne parlent ni de l'abbé Alferius, ni de la construction de l'église: ils forment l'épitaphe d'un seigneur nommé Audoalt, qui descendait du comte de Capoue Audoalt ou Aloara, mort en 992. Ces caractères barbares ne peuvent suggérer aucune indication de date pour les reliefs dont les deux montants sont couverts[1]. Les sujets représentés diffèrent d'un côté à l'autre du portail. A gauche, ce sont des scènes de chasse, deux cavaliers en armure du xii[e] siècle qui croisent leurs lances, un homme vêtu d'une longue robe, à cheval sur un lion, qui tient dans sa gueule la tête d'un oiseau. Ces divers groupes se suivent à la file, si bien que, pour voir les figures debout, il faudrait déplacer le montant et le coucher horizontalement, à la manière d'une architrave[2]. Sur l'autre montant, les personnages sont étagés par groupes distincts, les uns au-dessus des autres. Au lieu de former une mêlée privée de sens, ils représentent des scènes bibliques, dont chacune est commentée par une inscription

1. L'archivolte paraît être postérieure aux montants. L'aigle qui a été encastrée au-dessus du portail provient, sans doute, d'un ambon détruit.

2. Schulz, II, p. 164, fig. 98.

latine gravée le long du montant[1] : le sacrifice d'Abraham, le patriarche agenouillé devant les trois anges qui lui apparaissent comme une figure du mystère de la Trinité[2], et Samson combattant le lion (*fig.* 205). Malgré la diversité des sujets et de la disposition, il est manifeste que les deux montants sont l'œuvre de la même main : le Samson, par exemple, est assis sur le lion exactement comme le personnage qui lui fait pendant de l'autre côté de la porte; il est vêtu de même d'une tunique talaire étroitement collée au corps. Les deux reliefs ont été sculptés l'un et l'autre pour se faire pendant; dès l'origine, l'artisan qui a travaillé au montant de gauche avait donné à ses personnages l'attitude invraisemblable qu'ils ont par rapport au spectateur. Cette anomalie s'expliquera si l'on songe aux groupes qui se poursuivent sur les archivoltes des portails d'Alife et de Calvi. Le sculpteur de San Marcello a disposé ses personnages sur une ligne droite, comme il les aurait disposés sur un quart de cercle : il a décoré un montant de porte avec des habitudes de sculpteur d'archivoltes. Sur l'autre montant, les personnages s'entassent en groupes confus; à côté du Samson, un homme nu à mi-corps et un cavalier, l'un et l'autre étrangers aux scènes bibliques, sont venus remplir un vide, comme les têtes humaines qui, sur le portail de Calvi, apparaissent entre deux monstres. Un entrelacs barbare est gravé sur l'autel du sacrifice d'Abraham. A l'exception d'un détail oriental, comme les ornements guillochés sur la croupe des lions,



Fig. 205. — Portail de San Marcello Maggiore, a Capoue.

1. Schulz, II, p. 165.
2. Ante fores residens tres vidit adorat et unum.

les caractères du singulier portail de San Marcello de Capoue sont d'un ouvrage lombard.

Il faut rattacher aux reliefs bizarres qui grouillent sur quelques portails de la région capouane un curieux ensemble de sculptures qui décore, dans la ville de Bénévent, le cloître de l'ancienne abbaye de Sainte-Sophie. Ce cloître, qui enclôt un jardinet, et qui est à demi engagé dans une école enfantine, fut bâti au temps d'un certain abbé Jean, nommé sur l'un des chapiteaux, dans une inscription qui ne donne aucune indication de date. Des sculptures couvrent les chapiteaux ou plus exactement les tailloirs en forme de prisme allongé qui sont interposés entre les arcades en fer à cheval bandées au-dessus des colonnettes et les chapiteaux disparates, pris à des édifices de l'époque romaine ou de l'époque lombarde. C'est, d'un tailloir au suivant, un défilé de monstres de toute sorte et de cavaliers en haubert. Au milieu de ce désordre, on remarque, sur les petites faces de douze tailloirs alignés à la file, des reliefs qui représentent les travaux des Mois, figurés par de petits personnages, comme ils l'ont été à plusieurs exemplaires par les Lombards voyageurs dans l'Italie septentrionale et centrale[1]. Des tailloirs de même forme que ceux du cloître de Sainte-Sophie, avec des figures de monstres ou de guerriers, se voient encore, sur la route de Bénévent à Capoue, dans la crypte de la cathédrale de Sant'Agata dei Goti[2], et, sur la route de Bénévent à Naples, dans le monastère de Montevergine.

Les portails apuliens du XIIe siècle, comme les portails campaniens, ont parfois dans leur décor quelques détails qui font penser à l'art du Nord. Sur les deux portails latéraux de Saint-Nicolas de Bari, les montants et le linteau sont couverts de rinceaux, d'un dessin tout oriental, dont les rameaux sortent de vases à deux anses. Mais le portail du nord mêle à ce décor végétal des figurines humaines qui n'ont rien à faire avec les traditions byzantines. L'archivolte saillante retombe sur deux blocs, formant coussinet, et dans lesquels sont sculptés deux hommes : l'un coupe les blés avec une faucille, l'autre émonde un arbuste qui a l'air d'une vigne. L'archivolte inférieure est couverte d'un groupe confus de cavaliers qui pointent leurs lances contre des archers. Ces cavaliers portent le haubert de mailles et le heaume à nasal : ils ont l'air de sortir de la tapisserie de Bayeux[3] (*fig.* 206).

Faut-il croire qu'un sculpteur local ait eu l'idée de représenter, à l'entrée de l'église de Saint-Nicolas, les cultures qui faisaient la richesse de la Terre de Bari et les chevauchées des guerriers qui avaient conquis l'Apulie ? Le motif du combat se retrouve sur deux portails apuliens, où sont représentés des piétons, et non des cavaliers. L'un est le portail de San Benedetto de Brindisi, dont l'encadrement archaïque est composé d'entrelacs, parmi lesquels sont disposés de loin en loin de minuscules animaux. Le linteau porte trois hommes coiffés du heaume pointu, qui percent de leurs lances deux lions et un dragon.

1. Voir le Mois de Juin, dans l'Atlas de Schulz, pl. LXXIX, fig. 2.

2. Les chapiteaux « lombards » de Sant'Agata dei Goti ont été reproduits par moi dans la revue *Napoli Nob^ma*, 1896, p. 6. Les deux guerriers à cheval représentés sur l'un de ces chapiteaux peuvent être rapprochés de ceux qui sont sculptés sur un chapiteau de San Giovanni in Borgo, à Pavie (Dartein, *l'Architecture lombarde*, pl. LXVII, 1).

3. Des cavaliers semblables, portant le même bouclier long, figurent, à la fin du XIe siècle, sur les monnaies du grand comte Roger (Vergara, *Monete dei principi normanni*, etc., 1715, p. 3, pl. I, n° 1).

De tels groupes pourraient avoir été copiés d'après des objets mobiliers d'origine orientale. Mais, à la façade de la collégiale de Barletta, l'archivolte de l'un des portails latéraux, sculptés vers 1150, montre une file de combattants et de monstres dont les groupes désordonnés rappellent les sculptures lombardes de San Marcello de Capoue.

Bien loin de la Campanie et de la Pouille, plus d'un portail du XIIe siècle, à Modène[1], à Angoulême[2], dans bien d'autres cathédrales du Nord, est orné de cavaliers armés comme les guerriers de Bari. Les deux figurines du moissonneur et du vigneron, qui voisinent, sur le portail latéral de Saint-Nicolas, avec les combattants, font partie du cycle des Mois, représenté, au XIIe siècle, sur les portails des églises lombardes, comme en pays français et germanique. L'artisan qui a sculpté à Bari ces chevaliers et ces paysans était sans doute quelque compatriote du Lombard voyageur qui a sculpté les portails d'Alife et de Calvi.



FIG. 206. — PORTAIL LATÉRAL DE SAINT-NICOLAS DE BARI.

Dans la Terre de Bari on peut découvrir, comme dans la région de Capoue, un ouvrage de sculpture qui rapproche sur le même morceau de marbre des imaginations monstrueuses et des scènes de l'histoire sacrée. Un des portails de la cathédrale de Monopoli avait autrefois un linteau chargé de figures (*fig.* 207), qui est conservé dans la sacristie de l'église moderne, avec l'archivolte décorée de bustes d'anges. Les figures du linteau sont d'un tout autre style que les anges de l'archivolte : avec leurs yeux énormes, leurs draperies serrées comme un fourreau, leurs gestes courts de pantins, leurs proportions, qui, d'une figure à l'autre, varient de moitié, elles sont l'œuvre d'un homme étranger à la science des artistes byzantins. Les trois scènes qui se font suite de droite à gauche sur le linteau sont *la Descente de croix, les Saintes Femmes au Tombeau* et *la Descente aux Limbes*. Dans la première et la dernière de ces scènes, les groupes et attitudes ne reproduisent que de loin les compositions byzantines, que Barisanus de Trani a copiées si exactement sur ses portes de bronze.

1. ZIMMERMANN, *Oberitalienische Plastik*, p. 45, fig. 18.
2. F. MARCOU, *Musée de sculpture comparée du Trocadéro*, I, pl. 39, en haut et au milieu.

Le geste de l'homme qui décloue l'une des mains du Christ, en levant la tête vers la croix, est maladroitement traduit, mais pris sur le vif; au pied du tombeau du Christ sont assis de minuscules guerriers, portant le haubert de mailles et le heaume pointu à nasal; le prophète géant, qui, à côté du crucifix, écrit sur son livre, dans une attitude qui montre largement ses chausses sous sa tunique relevée, est coiffé d'une sorte de bonnet pointu : sa barbe lui couvre la poitrine; il a de très longues moustaches. En pendant à ce prophète, le sculpteur a représenté une image effrayante et confuse : une femme nue autour de laquelle s'enroulent de tous sens des serpents, qui viennent mordre ses mamelles pendantes. Cette femme, qui fait penser à la terrible « Luxure » des portails de Moissac et de Charlieu, est-



Fig. 207. — Architrave d'un ancien portail de la cathédrale de Monopoli.

elle, derrière l'affreux diable enchaîné par le Christ vainqueur, une personnification de l'Enfer? N'est-elle pas plutôt une création inutile d'une imagination barbare? En tout cas, cette seule figure, dans son entrelacs de serpents, témoigne d'un goût de l'horrible qui était inconnu de l'art byzantin du moyen âge, discipliné par les traditions antiques. Le sculpteur du linteau de Monopoli est un homme du Nord, peut-être un Normand, plus probablement un Lombard.

IV

Dans les sculptures des portails ou des chapiteaux de Campanie et d'Apulie, quelques figures humaines qui ont un sens précis et, le plus souvent, une signification religieuse, prennent place, pendant le xiie siècle, à côté des animaux monstreux et inutiles.

L'art local de l'Apulie avait fait, dès les premières années de ce siècle, des tentatives originales de sculpture religieuse en marbre. La Δέησις est représentée, avec les symboles des Évangélistes, sur le linteau du grand portail de la cathédrale de Troja; des figurines d'anges sont disposées sous les archivoltes des portails de Monopoli et d'Acerenza et dans les écoinçons de l'arcade qui surmonte l'entrée principale de Saint-Nicolas de Bari. Deux groupes de *l'Annonciation*, dont chacun est formé de deux figurines en bas-relief, encastrées dans la paroi d'une façade, surmontent le portail latéral de la collégiale de Barletta (*fig.* 208), dont l'archivolte est couverte de rinceaux et de monstres, et le portail de l'église d'Ognis-

santi à Trani (Pl. XVII)[1], dont les montants sont décorés de cercles entrelacés et de fleurons d'iris, pareils à ceux que maître Barisanus a disposés sur la porte de bronze de la cathédrale voisine.

Les marbriers apuliens qui ont traité un sujet religieux ont eu recours aux mêmes modèles que le fondeur de Trani : ils ont, pour la plupart, copié en marbre des ivoires byzantins. A côté des coffrets à figurines profanes, dont ils faisaient leurs modèles ordinaires, il leur arriva d'imiter une plaquette qui représentait un ange, ou bien le Christ. Mais, tandis que, sur les portes de bronze, les monstres et les combattants n'occupaient qu'une place minime, à côté de l'assemblée imposante des Apôtres et des Saints, présidée par la Vierge et par le Rédempteur, les images saintes sculptées en marbre se trouvent comme perdues au milieu de l'œuvre magnifique de décorateurs que les artistes apuliens accomplirent, pendant le XII[e] siècle, en adaptant à la décoration des portails le trésor de motifs animaux et végétaux, que leur offraient les ouvrages d'art oriental.



Fig. 208.
Portail, avec les deux figures de l'Annonciation.
Façade de la collégiale de Barletta.

La sculpture monumentale qui, dans les ateliers apuliens, ne s'essayait que par exception et comme par hasard à représenter une image ou un groupe isolé du cycle chrétien, avait commencé dans l'Italie du Nord, vers le milieu du XII[e] siècle, à produire des œuvres riches de pensée. Le marbre s'est dégagé de l'animalité grossière où restaient emprisonnées les sculptures chaotiques des vieilles églises de Pavie. Les grands portails de Modène, de Ferrare, de Vérone, parlent à l'esprit le langage des livres sacrés, des poèmes chevaleresques ou des proverbes populaires. Au lieu de dragons dévorants, d'oiseaux pattus, de guivres rampantes, le sculpteur représente les scènes des deux Testaments, les légendes des saints, les chevaliers de la Table ronde, la fable de Renard. Une illustration encyclopédique succède, autour des portails, à une imagerie sauvage.

Comment s'est accomplie cette transformation dans la sculpture lombarde? On commence à l'entrevoir. C'est en France que la pierre et le marbre, qui, depuis cinq siècles,

1. Schulz, *Atlas*, pl. XXVI, fig. 4 et 5.

n'avaient guère servi, dans toute la chrétienté, qu'à reproduire des ornements privés de sens et des figurines vides de pensée, donnèrent la vie à tout un monde, à la fois humain et surhumain. C'est à Moissac, à Chartres, à Arles, que les portails, après avoir été le refuge de tous les monstres orientaux et barbares, se mirent à exposer aux fidèles, par leurs statues et leurs bas-reliefs, une doctrine tout ensemble savante et familière, qui fut, comme l'avait été autrefois la suite des peintures et des mosaïques, un sujet de gloses pour les clercs et un livre ouvert aux yeux qui ne savaient pas lire.

La révolution artistique, par laquelle la sculpture de pierre, longtemps réduite à l'état d'art décoratif et profane, fut élevée en France à la dignité d'art instructif et chrétien, eut son contre-coup au-delà des Alpes. Les prophètes sculptés en bas-relief entre les colonnes des portails, dans les deux cathédrales de Vérone et de Ferrare ont une ressemblance fraternelle avec les plus anciennes statues érigées entre les colonnes des portails de Saint-Gilles et d'Arles ; les draperies, les attitudes, les gestes des mains, avec la paume ouverte, sont les mêmes. Les tympans des deux portails du Baptistère de Parme représentent, comme les vieux portails d'Autun et de Chartres, la Vierge sur son trône et le Jugement dernier[1] ; les archivoltes mêmes se sont couvertes de prophètes ou d'apôtres. Le prophète David de Borgo San Donnino, dans sa niche surmontée d'une frise en bas-relief, le tympan de l'église de Nonantola, où le Christ est assis entre les quatre symboles des Évangélistes, semblent être des souvenirs directs de Saint-Trophime d'Arles. La sculpture lombarde, quand elle aborda au XII[e] siècle les multiples représentations de l'histoire sacrée, prit ses modèles, non point parmi les bronzes ou les ivoires qui se trouvaient en Italie, mais sur les portails de marbre qui venaient d'être sculptés en Provence[2].

Les *scarpellini* venus de l'Italie du Nord, dont nous avons retrouvé la trace dans des œuvres caractéristiques, à Alife, à Bari, à Monopoli, ont-ils fait connaître en Campanie et en Apulie l'art fécond qui eut son origine en France, et que les maîtres lombards du XII[e] siècle acclimatèrent dans l'Italie du Nord, en lui imposant leur accent mâle et rude, et en l'animant de leur verve populaire? Sans doute des sujets tels que les « Mois » du cloître de Bénévent ou le moissonneur et le vigneron de Saint-Nicolas de Bari sont tirés de la vaste encyclopédie que les imagiers français paraissent avoir les premiers traduite en pierres. Sur le portail de Trani les scènes bibliques forment une *suite* aisément reconnaissable. Le choix même des personnages, pris tous dans l'Ancien Testament, et la manière dont ils sont superposés, le long des montants, rappelleront les rudes sculptures du portail « lombard » de San Marcello de Capoue. Les figures des prophètes et des patriarches, avec leurs mouvements hardis et leurs draperies aux plis rares font penser à certaines œuvres de la sculpture française du XII[e] siècle, telles que les chapiteaux toulousains.

Cependant les reliefs inspirés de l'art théologique et encyclopédique du Nord ne par-

1. ZIMMERMANN, *Oberitalienische Plastik*, p. 155.
2. W. VÖGE, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1899, p. 103 ; 1902, p. 416 et 423.

viennent pas à s'unir sur les portails campaniens et apuliens pour former un corps d'enseignement ; les images saintes ne se dégagent pas complètement de la foule des bêtes effrayantes. Les portails de Capoue ou de Trani balbutient à peine quelques mots de la langue sacrée : les inconnus, apuliens ou lombards, qui ont travaillé à ces portails, étaient encore plus près des vieux sculpteurs de monstres que d'un maître comme Benedetto Antelami. La grande sculpture religieuse du Nord n'a pas été connue en Campanie et en Apulie, sous la domination normande.

CHAPITRE VII

LES PAVEMENTS HISTORIÉS DU XIIe SIÈCLE EN CALABRE ET EN APULIE

Les pavements des églises d'Apulie. Ils se rattachent à la décoration de deux églises basiliennes de Calabre.

I. — Pavements de Sant'Adriano et de l'église du Patir : monstres orientaux. — Origines de ce décor : les grandes mosaïques des palais et des églises de Constantinople, connues par les textes; le pavement de Saint-Marc de Venise. — Pavement du chœur de Saint-Nicolas de Bari. — Grande mosaïque de l'église de Tremiti.

II. — Pavement de la cathédrale d'Otrante (vers 1165). Monstres orientaux; figures humaines; la Genèse et le Jugement dernier. Le Zodiaque et les Mois. Les Chansons de geste : Alexandre et Arthur. La mosaïque d'Otrante et les mosaïques de l'Italie du Nord : éléments orientaux et septentrionaux. — Mosaïques perdues de Tarente et de Lecce; fragments conservés à Trani. — Ancien pavement de la cathédrale de Brindisi (1178) : la Bible et la Chanson de Roland. — Comment la légende française, populaire dans l'Italie du Nord, a-t-elle été connue en Pouille.

Quelques églises de la Terre de Bari et de la Terre d'Otrante ont reçu un décor polychrome en mosaïque. Il ne s'agit point de mosaïques d'émail, comme celles qui tapissaient tout l'intérieur des églises grecques et les absides de quelques églises campaniennes, décorées par les Grecs de l'abbé Desiderius et par leurs élèves. Dans les grandes basiliques de Pouille, les baies des tribunes ne laissaient point aux tableaux de mosaïque la place de se ranger le long des nefs; dans la conque des absides, aucun cube d'émail n'a reparu sous les stucs baroques. Les mosaïques n'eurent place, en Apulie, que sur les pavements. Aucune de celles dont les traces ont été retrouvées ne reproduit ces combinaisons géométriques de menus fragments de marbre, assemblés dans des cercles et des rectangles, dont les artisans du Mont-Cassin transmirent la pratique aux marbriers romains. Les pavements apuliens sont décorés de végétaux stylisés et de figures animées. Les plus anciens d'entre eux se rattachent, non point aux ouvrages de l'école bénédictine, mais à des pavements dont les restes se sont conservés en Calabre, dans deux églises basiliennes.

I

Le pavement de l'église de Sant'Adriano, près de San Demetrio Corona, était composé de losanges de marbre oriental, inscrits dans des carrés de marbre blanc, et dont la série était interrompue de loin en loin par des rectangles ou des disques de marbre[1]. Dans chacune de

1. De 1 mètre à $1^{m},40$ de côté ou de diamètre.

ces plaques se trouve découpée la silhouette d'un animal, — tigre ou serpent enroulé (*fig.* 209 *et* 217), — dont le corps est rempli d'un damier de marbre blanc, rouge et noir. Ce procédé est celui que les mosaïstes grecs de l'abbé Desiderius ou leurs élèves immédiats ont employé pour représenter deux félins sur deux plaques de marbre devant l'autel de la grande basilique du Mont-Cassin (*fig.* 74). Le pavement de la basilique bénédictine et celui de l'église basilienne sont des ouvrages de la même technique et probablement du même siècle.

Dans l'église du Patir, située près de Rossano et à quelques lieues, par la montagne, de San Demetrio Corona, toute la largeur de la nef est occupée par un rectangle de pavement historié, qui porte le nom d'un higoumène inconnu, Blasius[1]. L'inscription, en capitales latines, sépare deux couples de cercles, dans chacun desquels est disposé un animal : un lion fait pendant à un griffon (*fig.* 210), une licorne à un centaure sagittaire. Les animaux ont de longues crinières bouclées et sont tous marqués à l'épaule et à la croupe de ces rosaces orientales qui ont été gravées sur le flanc des éléphants du trône de Canosa. Le licorne est la copie de la bête représentée dans le *Physiologus* grec du xiie siècle[2]. La technique est toute différente de celle qui a été employée au pavement de Sant'Adriano. Les figures d'animaux sont composées, non plus de carrés ou de losanges de marbre, mais des petits cubes de l'*opus vermiculatum*. C'est la technique des mosaïques murales d'émaux multicolores, reproduite avec les matériaux ternes et de nuances neutres qu'ont donnés les marbres concassés. De sveltes palmettes se déploient dans les écoinçons qui restent libres sur le champ du rectangle où sont encadrés les cercles aux figures d'animaux ; d'autres palmettes couvrent les bordures. Sur l'une des bandes, l'arabesque de ces palmettes se complique de telle manière qu'elle semble reproduire des caractères coufiques.

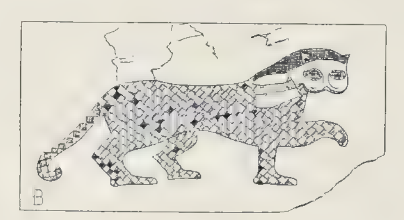


Fig. 209. — Pavement de Sant'Adriano (Calabre).

On pourrait se demander, d'après ce détail de l'ornement, si le pavement du Patir ne relève pas, comme l'architecture de l'église, de cet art sicilien, brillant et complexe, où survivaient des traditions de l'industrie arabe. Mais les figurines d'oiseaux qui se mêlent, sur le pavement de la Chapelle Palatine de Palerme, aux méandres et aux entrelacs sont indiquées par quelques morceaux de marbre et d'émail, bien plus sommairement que les animaux du Patir.

Les rares pavements du xie et du xiie siècle qui se sont conservés en Orient, dans l'église de Saint-Luc en Phocide, et dans celle d'Iwiron, au mont Athos, n'offrent, comme le pavement du Mont-Cassin et comme ceux des grandes églises « normandes » de Sicile, que des combinaisons géométriques. C'est à peine si l'on distingue sur les restes du pavement

1. Diehl, *l'Art byzantin dans l'Italie mérid.*, p. 195-197 ; avec un plan schématique du pavement.
2. Strzygowski, *Byzant. Archiv*, II, 1899, pl. XII.

de l'église du Pantocrator, à Constantinople, quatre figurines d'aigles, logées dans les coins du rectangle qui sert de cadre à un disque de marbre oriental entouré d'un cercle irisé d'émaux; encore ces oiseaux ne sont-ils point figurés par une mosaïque à petits cubes, mais découpés en marbre jaune et encastrés dans une plaque de marbre brun, suivant le procédé de l'*opus sectile*[1] : ils rappellent bien moins les pavements antiques d'*opus vermiculatum* que les marqueteries de marbre appliquées aux murs de Sainte-Sophie, entre les lambris nus et polis et les mosaïques à fond d'or. De même quelques médaillons de marbre blanc, décorés de figures d'animaux en bas-relief, étaient encastrés de place en place parmi les méandres du pavement de Sainte-Sophie de Trébizonde (fin du XIIe siècle)[2]. Les textes ont conservé le souvenir de pavements beaucoup plus riches en figures animées, qui furent exécutés à Byzance même, pendant le règne glorieux de Basile I[er] le Macédonien. Dans le palais impérial, la chambre à coucher du *basileus* reçut un merveilleux tapis de mosaïque, dont le motif central était un paon, « l'oiseau de Médée », dans un grand cercle, flanqué de quatre aigles. Les bandes qui séparaient les compartiments étaient de marbre vert de Thessalie; les oiseaux, « qui semblaient vivants et prêts à voler », étaient composés de cubes d'émail[3], comme les mosaïques des parois, où l'on voyait les images de l'empereur Basile, de l'impératrice Eudoxie et de leurs enfants, les Porphyrogénètes. Une décoration analogue fut exécutée, au temps de Basile I[er], sur le pavement de la Nouvelle Église, dédiée à la Vierge. Les animaux et les « autres figures », qui couvraient le sol du merveilleux monument, étaient en mosaïque d'*opus vermiculatum*. Dans ces petits cubes, dont l'assemblage donnait la vie à tant d'êtres divers, par un artifice qui passait les inventions « des Phidias et des Praxitèle, des Parrhasios et des Apelle », le patriarche Photius croyait retrouver les atomes de Démocrite[4].



Fig. 210. — Pavement de Santa Maria del Patir (Calabre).

Le pavement historié de la Nouvelle Église de Basile I[er], tel qu'on l'imagine à travers la rhétorique du théologien, semble reparaître par morceaux sur le sol mouvant de Saint-

1. Salzenberg, *Altchristl. Baudenkmale von Constantinopel*, pl. XXXVI. Le procédé de *l'opus sectile* est celui qui fut appliqué, en Toscane, au pavement de la basilique de San Miniato, ainsi qu'à la décoration des hautes façades de Pise et de Lucques.

2. Texier et Pullan, *l'Architecture byzantine*, p. 229, pl. XVI et LXIV, n° 5. Le médaillon de marbre reproduit dans l'ouvrage de Texier représente un aigle qui dévore un lièvre et rappelle l'un des chapiteaux de Tarente : des aigles tout semblables sont représentés en mosaïque sur le pavement de Saint-Marc de Venise (V. plus haut, p. 460, n. 2).

3. Ἐκ ψηφίδων ποικίλων τε καὶ λεπτῶν... Constantin Porphyr., *Vie de Basile I*[er] *; Continuateurs de Théophane*, Éd. de Bonn, p. 319). — Cf. Labarte, *le Palais impérial de Constantinople*, p. 79.

4. Photius, *Description de la Nouvelle Église*, dans Codinus ; éd. de Bonn, p. 198.

Marc de Venise. Dans les parties du pavement de la basilique qui remontent certainement au XIe ou au XIIe siècle on voit, à côté de larges étendues de mosaïques à décor géométrique, des cercles, groupés deux à deux dans un encadrement de palmettes, et qui contiennent des figures ou des groupes d'animaux représentés par le procédé de l'*opus vermiculatum*. Plusieurs de ces mosaïques ont la plus étroite ressemblance avec le pavement du Patir[1], et certaines figures de quadrupèdes, dont la silhouette est complètement remplie d'un damier blanc et rouge[2], sont identiques à celles de l'église de Sant'Adriano[3].

Le chœur de la basilique de Saint-Nicolas de Bari, surélevé sur quatre gradins décorés d'incrustations en cire au temps de l'abbé Eustache, entre 1105 et 1123, était couvert d'une mosaïque de marbre, dont quelques morceaux ont été conservés. La large bordure qui suit la courbe de l'abside est composée d'un monogramme coufique qui se répète sans variante d'un bout à l'autre de la bande[4]; les caractères, en petits cubes de marbre blanc, sont bordés de noir et se détachent sur un champ rouge. Ces caractères n'ont pas plus de sens que ceux du pavement du Patir. On peut se demander, pour la basilique de Bari, comme pour l'église basilienne, si le monogramme arabe ne révèle pas une influence sicilienne; on pourrait même rappeler qu'en 1132, lorsque le roi Roger fut entré dans la ville qui était encore la capitale de la Pouille, il y fit construire un château par des ouvriers qu'il envoya de Palerme. Mais le pavement doit être contemporain de la décoration des gradins, qui est antérieure à l'avènement de Roger. Des bordures ornées de semblables monogrammes se retrouvent dans des ouvrages byzantins d'orfèvrerie et même de marbre[5]; des galons brodés de caractères coufiques formeront jusqu'au XVe siècle les orfrois des draperies portées par les personnages sacrés sur les peintures italiennes[6]. Si l'on fait abstraction d'un détail curieux, qui peut être à Bari une imitation de l'art byzantin aussi bien que de l'art sicilien, on reconnaîtra que le pavement de Saint-Nicolas, composé de triangles multicolores, dont la suite est interrompue de place en place par des disques ornés de figures d'animaux, se présente comme une combinaison des deux pavements de Sant'Adriano et du Patir. Le morceau le mieux conservé représente un griffon en marbres vert et rouge antique, cerné d'un contour de marbre rose et détaché sur un damier vert et blanc.

Un pavement beaucoup plus curieux que celui de Bari couvre encore une partie de

1. [U. DE GHELTOF], *la Basilica di San Marco*, IIe partie, in-fo, no 5.
2. *Ibid.*, nos 6 et 9.
3. Les motifs de ces mosaïques sont reproduits dans des fresques du XIe siècle, conservées à Sainte-Sophie de Kiev : plusieurs de ces fresques représentent des monstres et des oiseaux, dans des cadres circulaires analogues à ceux des mosaïques de Calabre (*Sainte-Sophie de Kiev*, Album publié par la Société impériale Russe d'archéologie, pl. LIII, nos 5 et 10 ; pl. LV).
4. SCHULZ, I, p. 39, *fig.* 8. Ce monogramme semble être une sorte de variation décorative sur les lettres qui composent le nom d'*Allah* (*Ibid.*, p. 334; *Additions*, no 1).
5. Cf. un monogramme qui fait partie des décorations en marbre et en stuc brun qui sont conservées dans l'église de Daphni, près d'Athènes (MILLET, *Daphni*, p. 66, *fig.* 36).
6. Sur l'emploi des caractères orientaux dans la décoration des églises occidentales du moyen âge, voir un article de LONGPÉRIER (*Revue arch.*, 1846, II, p. 700 et suiv.).

la nef et du chœur de la grande église bénédictine élevée dans l'une des îles Tremiti, en pleine Adriatique. Ce pavement est tout entier composé de petits cubes de marbre et de menus galets; les tons dominants sont le noir, le gris vert, le rouge brique et le jaune. Le champ, fait d'un damier noir et grisâtre, disparaît presque entièrement sous de grands

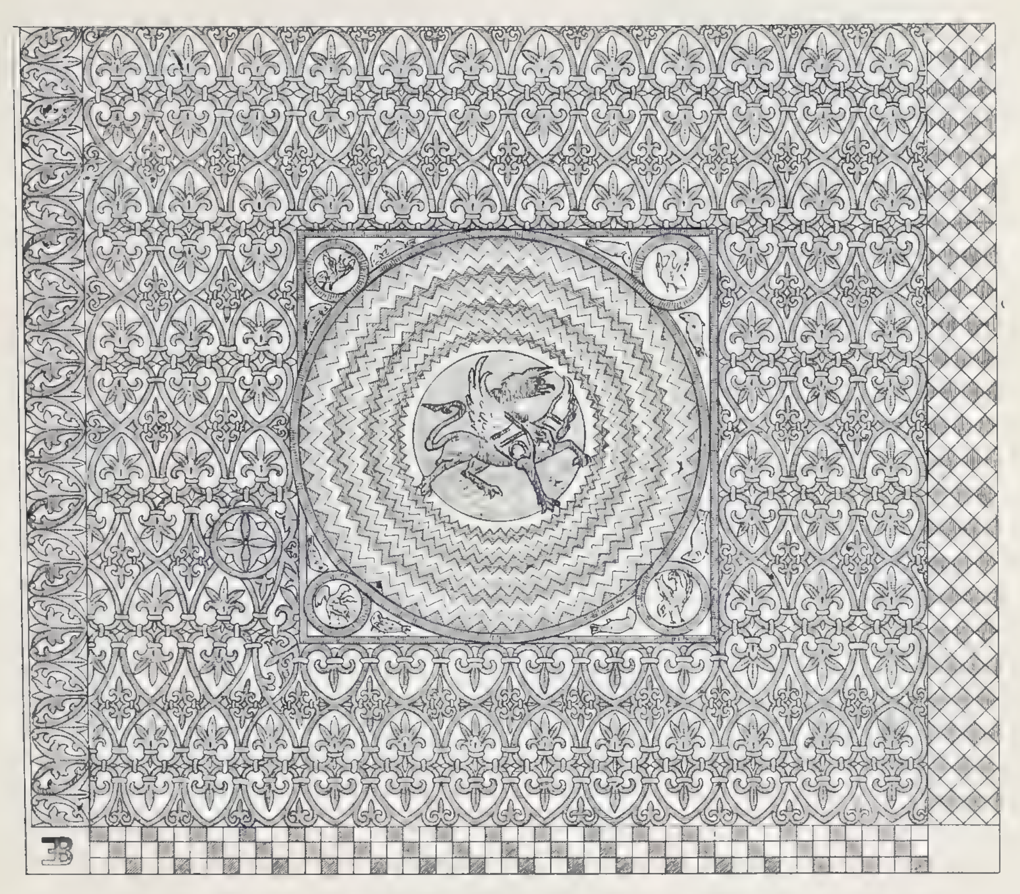


Fig. 211. — Pavement en mosaïque dans l'église de l'abbaye de Tremiti.

motifs d'ornements, composés de palmettes et d'animaux variés. A l'entrée de l'église, un grand aigle éployait ses ailes, dans une rosace de 2 mètres de diamètre. Au milieu de la nef, un carré couvert de palmettes et de fleurons sert de cadre à une rosace multicolore, qui entoure un griffon d'une superbe allure. Les coins du rectangle où la rosace est inscrite sont occupés par des oiseaux d'eau et de poissons. Dans le chœur, surélevé de près de trois marches, on distingue les restes d'une autre rosace et quatre animaux énormes, affrontés par couples : deux cerfs et deux éléphants. Les éléments de ce décor étrange et magnifique se retrouvent dans des pavements orientaux ou de style oriental.

La rosace ondée de zigzags bariolés est, en couleurs ternes, comme une reproduction de celle qui, sur le pavement du Pantocrator, encadre un disque de marbre précieux ; l'éléphant figuré dans l'île de l'Adriatique reparaît sur le pavement de l'abbaye de Pomposa, oubliée au milieu des lagunes qui continuent au sud la lagune vénitienne[1] ; les fleurons disposés en croix, qui, à Tremiti, sont l'un des motifs essentiels du grand carré de mosaïque placé au milieu de la nef, ont les mêmes formes de fleurs de lys sur le pavement de la grande basilique de Venise. A côté des fleurons byzantins et des animaux réels ou fantastiques les silhouettes des poissons, des canards et des poules d'eau relèvent de détails pris sur le vif le décor de l'église insulaire (*fig.* 211).

Si l'on excepte les motifs aquatiques propres à la mosaïque de Tremiti, la série des pavements calabrais et apuliens appartient, comme une partie du pavement de Saint-Marc, à un système de décoration oriental dont l'Orient n'a conservé aucun exemplaire[2].

II

La cathédrale d'Otrante possède un pavement dont le décor est beaucoup plus riche et plus complexe que celui des pavements de Bari et de Tremiti. Ce pavement, daté par une inscription, fut exécuté entre 1163 et 1166, au temps du roi Guillaume II et de l'archevêque Jonathas, par un prêtre nommé Pantaléon[3]. Les trois nefs et le chœur de la vaste église étaient entièrement couverts d'un bizarre fouillis de figures, jetées dans le plus complet désordre, et toutes représentées au moyen de petits cubes de marbre et de pierre de couleur, suivant le système de l'*opus vermiculatum*. Les grandes taches que les figures font sur le champ d'une blancheur uniforme ont les mêmes tons sourds et neutres que les mosaïques du Patir et de Tremiti : des gris variés depuis le gris rose jusqu'au gris brun tirant sur le brique.

L'étonnante ménagerie représentée sur le pavement d'Otrante comprend les animaux figurés dans les mosaïques calabraises et apuliennes qui viennent d'être décrites. Deux éléphants, à l'entrée de l'église (*fig.* 212), portent sur leur dos, comme des tours, deux arbres dont les branches vont se ramifier dans la nef et entre lesquelles grouillent en liberté toutes les bêtes de la création et de la légende. A côté d'animaux communs, tels que l'ours, le loup et le renard, apparaissent les monstres de l'Orient, dragons, griffons, licornes, onocentaures, sphinx tricéphales. Mais dans la foule même des animaux le mosaïste a introduit

1. L'éléphant est représenté sur le pavement même de Saint-Marc.

2. Il convient de rattacher aux pavements apuliens quelques fragments de décoration murale en mosaïque de marbres et de pierres de couleurs, disposés à l'extérieur des églises. Tels sont les bandeaux qui courent sur le mur du chevet de Saint-Nicolas de Bari, autour des archivoltes des petites fenêtres, et le griffon incrusté dans l'une des tours absidales de San Benedetto de Conversano.

3. Schulz, I, p. 261-267.

une quantité de figures humaines, qui n'avaient place ni sur le pavement des églises basiliennes de Calabre, ni sur celui de l'église bénédictine isolée en pleine Adriatique. Le dessin de ces figures est mou, les proportions assez justes; les carnations grisâtres, cernées d'un contour noir, sont relevées de quelques traits et de quelques taches rougeâtres.

Un premier cycle de figures humaines comprend des scènes de la Genèse, disposées sans suite au pied des degrés du chœur et dans le sanctuaire même : Adam et Ève assis sur deux branches du grand arbre qui se ramifie sur le sol de la nef; Adam et Ève mangeant le fruit défendu; Adam et Ève chassés du Paradis terrestre; le sacrifice d'Abel; la mort d'Abel, avec Dieu apparaissant à Caïn, entre deux anges, pour lui dire : VBI EST ABEL FRATER TVVS[1].

Un second groupe, qui occupe la majeure partie du bas-côté de gauche, donne une représentation populaire du Jugement dernier. Un grand arbre, posé sur le dos d'un bœuf monstrueux, sépare la composition en deux parties. D'un côté, les trois patriarches, JACOB, ISAAC, ABRAHAM, sont assis, tenant dans un repli de leur manteau les petites âmes des élus. Deux hommes demi-nus sont l'un debout, l'autre assis sur des branches qui figurent le verger céleste; à côté d'eux des monstres se tordent, comme dans un enfer. Un cerf s'est installé au-dessus des patriarches : près du nom de Jacob est écrit dans la mosaïque le mot CERVUS. De l'autre côté de l'arbre, un ange, qui semble nu, pèse les âmes, et Satan se montre sous forme d'un géant monstrueux, dont la bouche lance des flammes (INFERNUM SATANAS)[2]. C'est à peine si, dans ces groupes informes, quelques traits de l'iconographie byzantine restent distincts : aux pieds des damnés, dont les corps sont en proie aux serpents, un serpent, pareil aux bêtes infernales, et un monstre au ventre pesant vomissent l'un et l'autre des corps de ressuscités[3].

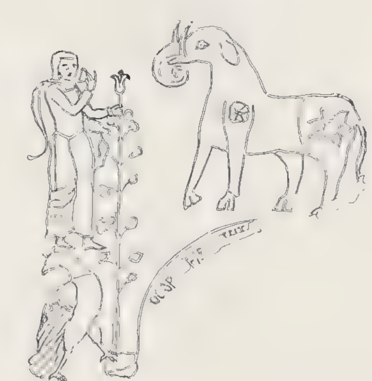


Fig. 212. — Pavement en mosaïque dans la nef de la cathédrale d'Otrante. Fragment restauré d'après un dessin exécuté pour Millin.

L'allure grotesque des diables mêlés aux monstres fait penser aux sculptures du Nord. Le style des figures molles et rondes n'a plus l'accentuation ferme et l'énergie nerveuse des figures représentées sur les parois des églises par les mosaïstes grecs ou siciliens. D'ailleurs, la présence même de sujets religieux sur le pavement d'une église ne peut s'appliquer que par des influences étrangères à l'art chrétien d'Orient. Les seules figures humaines qui, après le IXe siècle, aient fait partie du pavement d'une église grecque sont

1. D'autres personnages bibliques, tels que Samuel, font partie des scènes représentées dans le bas-côté de droite, et dont il ne reste que des fragments indéchiffrables.

2. Schulz, *Atlas*, pl. XLV, n° 1.

3. Sur les représentations des monstres de la terre et de la mer dans les *Jugements derniers* byzantins, voir plus haut, p. 263.

de petits groupes en marqueterie d'*opus sectile*, qui occupent quelques-uns des vides laissés entre les disques de marbre précieux disposés dans la nef de l'église du Pantocrator. Ces groupes ne mettent pas en scène les Livres saints du christianisme, mais les mythes du paganisme. Les miniatures de marbre, qui dessinent des silhouettes nues, figurent, à côté de groupes d'amours, les *Travaux d'Hercule*[1].

Si les représentations des scènes bibliques sur le pavement d'Otrante ne peuvent avoir une origine orientale, il est d'autres figures, éparses sur le même pavement, qui trahissent à première vue leur origine septentrionale. Un groupe de douze images représentait les signes du Zodiaque, avec les travaux des mois correspondants (*fig.* 213) : il était destiné à donner aux fidèles qui foulaient le pavé ces leçons de choses, que les imagiers du Nord mettaient sous les yeux des fidèles, et qui n'ont jamais eu accès dans l'art monumental de Byzance.



Fig. 213. — Le mois de juillet et le signe du cancer. Mosaïque d'Otrante.

Trois figures, sur le pavement d'Otrante, sont une illustration des légendes et des poèmes éclos en pays français, germanique ou celtique. L'un de ces personnages, Alexandre (ALEXANDER REX), emporté vers le ciel par les deux griffons qu'il attire avec deux morceaux de chair, a été représenté, il est vrai, en Orient, dans des œuvres telles que la plaque de marbre transportée à Saint-Marc de Venise[2]. La mosaïque d'Otrante est exactement composée comme cette sculpture byzantine du x[e] siècle ; la tunique du héros est celle d'un *basileus* (*fig.* 214). Mais deux autres images, que les artistes et les écrivains de l'Orient n'ont point connues, sont là pour attester qu'en représentant à Otrante le roi grec, sur l'histoire duquel l'imagination alexandrine avait amoncelé tant de fables merveilleuses, le mosaïste était plus près des « romans d'Alexandre » que des récits du Pseudo-Callis-thènes. En pendant avec Alexandre, assis sur son char attelé de griffons, le mosaïste d'Otrante représente le roi Arthur de Bretagne, ARTURUS REX, chevauchant une sorte de bouc énorme (*fig.* 215)[3].

Ces souvenirs de la Table Ronde invitent à chercher vers le Nord la série d'œuvres d'art auxquelles on doit attacher la vaste mosaïque exécutée à l'extrémité la plus orientale de la péninsule italienne. Un portail latéral de la cathédrale de Modène est décoré d'une chevauchée de guerriers, qui portent les noms des héros du cycle breton. L'un d'eux est désigné par l'inscription : ARTUS DE BRETANIA[4]. Des représentations de ce genre ne se

1. Salzenberg, *Atlchristl. Baudenkmale von Constantinopel*, pl. XXXVI.

2. *Annales archéol.*, XXV, p. 141.

3. Ces deux images singulières sont voisines des degrés du chœur. Loin de là, tout à côté des éléphants qui semblent garder l'entrée de l'église, on lit, près d'un personnage indistinct, le nom d'ASTERIUS, qui pourrait être celui d'Antor, le chevalier à qui Arthur enfant fut donné en garde par l'enchanteur Merlin.

4. Zimmermann, *Oberitalienische Plastik*, p. 44 et 45, fig. 18. Cf. W. Förster, *Zeitschrift für Roman. Philologie*, XXII, 1898, p. 241-248. Le nom d'Arthur devient commun dans l'Italie du Nord dès le commencement du xii[e] siècle (P. Rajna, *Romania*, XVII, 1888, p. 162-185, 355-365.)

sont conservées au nord d'Otrante sur aucune mosaïque ; mais on connaît dans l'Italie du Nord, dans le pays rhénan et dans presque toute la France, depuis Digne et Lyon jusqu'à Reims, des pavements d'église en mosaïque d'*opus vermiculatum*, dont les couleurs se tiennent, comme celles de la mosaïque d'Otrante, dans les tons gris cernés de noir, et sur lesquels des scènes bibliques sont rapprochées du double cycle du zodiaque et des mois champêtres[1].

Le groupe le plus riche et le plus vivace des mosaïques de ce genre se trouve concentré dans la région lombarde ; c'est probablement de l'Italie septentrionale que la pratique des pavements historiés *à figures humaines* s'est répandue au-delà des Alpes et est descendue jusqu'à l'extrémité de l'Apulie, apportée sans doute par quelque artiste voyageur, compatriote des sculpteurs lombards qui semblent avoir travaillé de Barletta à Monopoli.



Fig. 214. — L'ascension d'Alexandre.
Mosaïque d'Otrante.



Fig. 215. — Le roi Arthur de Bretagne.
Mosaïque d'Otrante.

Le prêtre au nom grec, qui a signé par deux fois le pavement de la cathédrale d'Otrante, a donné pourtant un accent original et « local » à un vaste ensemble d'images dont les thèmes les mieux définis avaient été élaborés dans l'iconographie religieuse et la poésie légendaire des pays du Nord. Pantaléon, tout en adoptant pour la représentation de la figure humaine des silhouettes gauches et flottantes, a serré avec énergie les contours des monstres orientaux, plaqué des rosaces sur le flanc des lions et des dragons ; il a bouclé les crinières, comme avait fait l'ouvrier inconnu qui a travaillé pour l'abbé Blasius à Santa Maria del Patir. La représentation des animaux, malgré les inégalités dues à la collaboration d'aides inexpérimentés, a bien plus d'accent et de vie dans la mosaïque d'Otrante que dans toutes les mosaïques de l'Italie du Nord, si l'on excepte les parties anciennes du pavement de Saint-Marc de Venise. La grande mosaïque signée par le prêtre Pantaléon suffit déjà à faire connaître qu'en Apulie, dans la seconde moitié du

1. Sur ces pavements, voir les analyses de M. Muntz (*Notes sur les mosaïques chrétiennes d'Italie*; *Revue Arch.*, 1876, II, p. 410-413, et 1877, I, p. 32-46) et les reproductions données par Aus'm Weerth, dans sa grande publication : *Der Mosaikboden in St-Gereon zu Cöln*, Bonn, 1872, in-f°. Sur le pavement de Génagobie, près de Digne, qui remonte au premier quart du XIIe siècle, cf. l'article de Stevenson (*Nuovo Boll. di Archeol. crist.*, 1898, p. 113-117, et pl. VII).

xiie siècle, une école de mosaïstes indigènes a mêlé, dans une étrange confusion, un décor animal, venu d'Orient, avec les sujets bibliques, populaires ou légendaires, dont la tradition venait du Nord.

Le pavement d'Otrante n'est pas l'unique ouvrage de cette école : autrefois une série de mosaïques décorées d'animaux et de figures humaines formait dans la Terre d'Otrante et la Terre de Bari un ensemble aussi riche que celui qui s'est conservé dans l'Italie du Nord. En 1844, de très importants fragments d'un ancien pavement en *opus vermiculatum* ont été retrouvés dans la cathédrale de Tarente[1] : les uns ont été enlevés par un particulier et ont disparu, sans laisser de traces ; les autres ont été recouverts par un pavé neuf en marbre blanc. On lisait sur l'un des fragments une inscription disposée en demi-cercle, comme celle qui, sur le pavement d'Otrante, donne la signature de Pantaléon : HOC DISTINXIT OPVS DIVERSO FLORE PETROIVS. Les animaux et les monstres, parmi lesquels on distinguait un cheval ailé, un griffon, des centaures, étaient encadrés dans des cercles. A l'entrée de l'église se trouvait une image compliquée qu'il est aisé de reconnaître, d'après la bizarre description de M. de Simone, pour l'une de celles qui figuraient sur le pavement d'Otrante : Alexandre dans son char magique[1].

Un pavement du même genre que celui de Tarente fut découvert à Lecce, en 1876, et aussitôt détruit[2]. Des mosaïques semblables à celles de la Terre d'Otrante ont été exécutées au xiie siècle dans la Terre de Bari. La cathédrale de Trani fut ornée d'un pavement historié de motifs bibliques : on voit encore dans le chœur un fragment de cette mosaïque : une figure informe du roi Salomon, à coté d'un dragon à corps de serpent[3]; un autre fragment, visible encore au xviiie siècle, représentait David avec la harpe[4]. Ce sont les personnages qui figurent sur les pavements de Santa Maria Maggiore de Verceil, de Saint-Géréon de Cologne, et qui avaient été représentés à Reims, dans le chœur de Saint-Remi[5].

Il existait encore, au milieu du xixe siècle, dans la nef de la cathédrale de Brindisi, des restes misérables d'un pavement qui avait été aussi vaste que celui d'Otrante. Le tremblement de terre de 1858 acheva d'anéantir le peu que celui de 1743 avait épargné. Des descriptions et des dessins sont tout ce qui subsiste d'un monument qui, par quelques-uns des sujets qu'il représentait, se trouvait être l'une des plus remarquables curiosités historiques du moyen âge.

1. « En franchissant la grande porte, pour entrer dans l'église, on voit au milieu un bouffon, dans une cage en forme de corbeille, placée en haut d'un mât, auquel s'attachent des cordes fixées aux croupes de deux griffons ailés, qui courent en s'écartant du bouffon. Celui-ci regarde de face ; il a dans la main droite une hampe qui tient l'image d'un porc, et dans la gauche une autre qui tient l'image d'une espèce de griffon... Le bouffon est imberbe, avec les cheveux partagés au milieu du front et tombant sur les épaules ; il a sur la tête un bonnet à trois cornes ; à droite de sa tête est un R, à gauche AE [Cf. le REX ALEXANDER d'Otrante]. » (E. Aar, *Gli studi storici in Terra d'Otranto*, Florence, 1888, p. 124.)

2. Aar, *Gli studi storici...*, p. 125.

3. Sarlo, *Il Duomo di Trani*, p. 10, n. 2.

4. Beltrani, *Una inedita descrizione del Duomo di Trani*, Trani, 1899.

5. Muntz, *Revue Archéol.*, 1877, I, p. 41.

Della Monaca, qui écrivait au XVIIe siècle, rapporte que le pavement de Brindisi était en grande partie couvert, comme celui d'Otrante, par les ramifications d'un arbre gigantesque. On lisait sur le tronc de cet arbre la date de 1178 et le nom de Guillaume, l'archevêque français qui fit exécuter l'ouvrage. La description prise par Schulz en 1834 suffit à montrer que, dans ses motifs essentiels, le pavement de Brindisi était une imitation de celui d'Otrante : on y retrouvait les éléphants, placés à l'entrée de l'église, et l'histoire d'Adam et d'Ève, avec d'autres épisodes, comme la construction de l'arche (NOE HAC T... ARCAM DE LIGNO), et Noé plantant la vigne avec ses fils Cham et Sem. Le savant allemand a noté que ces mosaïques étaient d'exécution beaucoup plus grossière que l'œuvre signée par Pantaléon, douze ans plus tôt [1]. L'appréciation ne peut être contrôlée d'après le dessin très sommaire que Schulz a fait copier probablement sur un manuscrit du milieu du XVIIIe siècle, qui fait partie de la Bibliothèque archiépiscopale de Brindisi [2]. Mais on peut comparer une double série de dessins fort soignés que Millin a fait relever, en 1812, sur les pavements d'Otrante et de Brindisi, et qui sont conservés à Paris, au Cabinet des Estampes (G b 63). A côté des figures d'Alexandre et d'Arthur, molles de contour, mais bien proportionnées, les personnages de la mosaïque de Brindisi, avec leurs longs bras ballants, ont l'air de paquets de chiffons.



FIG. 216. — OLIVIER, L'ARCHEVÊQUE TURPIN ET ROLAND. FRAGMENT DU PAVEMENT DE BRINDISI. D'APRÈS MILLIN.

Le grand intérêt de cet ouvrage médiocre était dans les sujets mis en scène. Sur le pavement d'Otrante des figures évoquaient les merveilles du roman d'Alexandre ou des histoires d'Arthur. Le pavement de Brindisi complète en Apulie l'illustration des épopées françaises. Non loin de Noé, un enfant à bonnet pointu, désigné par le nom d'ASCANIUS, sort du cycle troyen, dont un épisode, l'enlèvement d'Hélène, fut de même représenté, au XIIe siècle, sur le pavement de Pesaro [3]. A côté des personnages tirés des cycles antiques, le mosaïste inconnu de Brindisi a représenté dans une suite de groupes l'épisode le plus fameux du cycle de Charlemagne, le désastre de Roncevaux.

Les noms héroïques, écrits en langue d'oil, donnaient une noblesse épique à cette procession de fantoches, qui semblaient armés de sabres de bois et montés sur des chevaux de carton. Derrière un guerrier à pied, voici venir, sur son cheval caparaçonné, L'ARCEVESQUE TORPIN, la mitre à deux cornes sur la tête, la crosse dessinée sur son écu et sur

1. SCHULZ, I, p. 303-306.

2. SCHULZ, *Atlas*, pl. XLV, fig. 2. Ce manuscrit doit être celui d'ORTENZIO DE LEO, *Brundisinorum Pontificum eorumque Ecclesiæ monumenta*, 1754. Cf. AAR, *Gli studi storici...*, p. 12, n. 3.

3. MUNTZ, *Rev. archéol.*, 1876, II, p. 408.

la housse de sa monture, l'épée au flanc. L'archevêque se retourne vers Roland, qui, à cheval derrière lui, sonne son olifant (*fig.* 216). C'est la retraite; aussitôt après vient le carnage : les cadavres gisent côte à côte; un ange vole au-dessus d'eux. ROLLANT apporte sur ses épaules le corps de son ami; plus loin ALVIER est étendu sur le sol, et ROLLANT se penche vers lui, appuyé sur son glaive, avec son olifant pendu derrière le dos. Plus loin encore, une scène, qui devrait prendre place avant les précédentes : Roland à cheval conduisant par la bride le cheval d'Olivier (LVIR) blessé; enfin, la mêlée des chrétiens et des infidèles. Les paladins ont l'écu triangulaire, les Sarrasins la targe ronde.

Les images qui, sur les pavements d'Otrante et de Brindisi, portent les noms des héros des cycles antiques et du cycle breton, ont leurs analogues dans l'art de l'Italie du Nord : de même deux statues debout à l'entrée de la cathédrale de Vérone représentent Olivier, avec sa masse d'armes, et Roland, avec son épée DURINDARDA. Ces statues sont des monuments du culte populaire que les Italiens du Nord avaient voué au nom du héros, dont les jongleurs, venus de l'autre côté des Alpes, leur chantaient la Geste dans une sorte de patois français à désinences italiennes [1]. Roland pouvait donc être connu à Brindisi par l'intermédiaire de la Lombardie. Mais la mosaïque qui illustre la chanson de Roncevaux presque aussi abondamment que le vitrail de Chartres illustre la chronique du faux Turpin est accompagnée d'inscriptions *françaises :* ce détail permet de penser que le thème traduit par le mosaïste apulien aura été esquissé par l'archevêque de Brindisi qui commanda le travail, et qui était un Français. Les Normands d'Italie avaient eux-mêmes conservé la mémoire des héros que Taillefer chantait à la bataille d'Hastings : ils avaient imaginé une variante du poème fameux, qui fut mise en vers, à la fin du XIIe siècle, par Goffredo de Viterbe, notaire de Henri VI, empereur et roi de Sicile. D'après cette version, Charlemagne serait revenu de Terre Sainte par la Sicile, la Calabre et l'Apulie, et les deux paladins Olivier et Roland auraient donné leurs noms à deux montagnes de Sicile [2].

1. Cf. L. GAUTIER, *les Épopées françaises*, III, p. 554 ; — A. BARTOLI, *I primi due secoli della Letteratura italiana*, ch. II, § 3 (*Storia lett. d'Italia*, ouvrage publié sous la direction de P. VILLARI ; II, p. 97 et suiv.).

2. Voir une esquisse de GASTON PARIS : *La Sicile dans la littérature française du moyen âge* (*Romania*, V, 1876, p. 108-110).

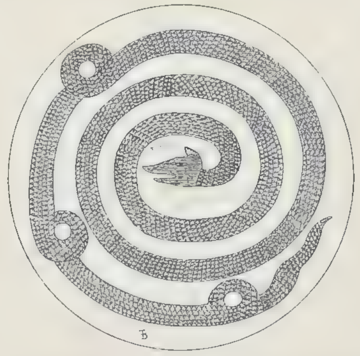


FIG. 217. — FRAGMENT DU PAVEMENT DE SANT'ADRIANO (CALABRE).



Fig. 218. — Mosaïques de la *transenna* de 1175, dans la cathédrale de Salerne.

CHAPITRE VIII

LES MOSAIQUES ARABO-SICILIENNES EN CAMPANIE

Les mosaïques décoratives en Campanie, à la fin du xiie siècle : elles diffèrent complètement des mosaïques de pavement conservées en Apulie par la place qu'elles occupent dans l'église, par les matériaux employés et par le décor.

I. — La chaire de la cathédrale de Salerne, donnée par l'archevêque Romoaldo († 1181) ; l'ambon donné par le chancelier Matteo d'Ajello, en 1175. — Le décor en mosaïque du mobilier de la cathédrale de Salerne, comparé au décor géométrique adopté par les marbriers romains : marbres et émaux ; figures simples et polygones étoilés ; méandres et entrelacs. — Le décor polygonal : ses origines musulmanes ; épures, boiseries et mosaïques. — Le décor polygonal à Pise. — Les mosaïques de Salerne combinent l'entrelacs circulaire de l'art byzantin avec l'entrelacs polygonal de l'art musulman. — Premiers exemples de cette combinaison dans l'art sicilien du xiie siècle. — Le décor animal et floral, qui s'ajoute au décor géométrique, dans les mosaïques de Salerne, est également inspiré de l'art sicilien. — Les sculpteurs de Salerne et l'atelier de Monreale ; les imitations de l'antique ; l'Atlante au turban. — Les *transennæ* du milieu du xiie siècle, dans la cathédrale de Salerne, comparées au mobilier de marbre enrichi de mosaïques à la fin du siècle ; décor byzantin et décor sarrasin. — L'influence de l'art sicilien dans la ville de Salerne s'explique par l'histoire même de l'archevêque Romoaldo et du chancelier Matteo, qui ont joué tous deux un rôle politique à la cour de Palerme.

II. — Les mosaïques arabo-siciliennes à Amalfi ; les archevêques Robaldo et Dionisio. — Ambon de la Cava (vers 1170). — Ambon de San Giovanni del Toro ; les *bacini* de faïence orientale.

L'art campanien et l'art apulien pendant le xiie siècle.

En Campanie apparaissent, dans le dernier tiers du xiie siècle, des mosaïques décoratives qui ressemblent aussi peu que possible aux pavements des églises d'Apulie. Ces mosaïques ne s'étendent pas sur le sol des églises : elles couvrent des parapets de marbre qui font partie du mobilier des sanctuaires. Leur champ n'est pas horizontal, mais vertical. Leurs dessins ne représentent point d'animaux monstrueux, ni de figures bibliques ou légendaires ; leur coloris n'a point le grain mat et terne que garde l'*opus vermiculatum* de pierre et de marbre, même sur un pavement de style oriental comme celui de Saint-Marc de Venise. C'est à peine si, dans les mosaïques décoratives de Campanie, quelques silhouettes d'oiseaux se mêlent à des combinaisons géométriques raffinées et variées. Faites d'un simple jeu de surfaces colorées, enrichies d'or, parmi le marbre et les émaux, ces mosaïques rayonnent plus magnifiquement que les plus somptueuses mosaïques byzantines à sujets sacrés ; leur beauté sans contour rivalise avec la splendeur veloutée des tapis de Perse.

I

Les plus précieux de ces énormes joyaux se conservent, brillants comme au premier jour, dans la cathédrale de Salerne. C'est une chaire reposant sur quatre colonnes (*fig.* 223), un ambon porté par douze colonnes, un haut candélabre pour le cierge pascal (Pl. XXIII), une clôture de chœur, le tout en marbre oriental poli et en marbre blanc relevé de sculptures ou incrusté d'étoiles d'or et de baguettes d'émail. Suivant l'inscription tracée en lettres d'émail, la chaire a été élevée par l'archevêque Romoaldo, qui mourut en 1181; sur une arcade en tiers-point, autrefois érigée au-dessus de l'entrée du chœur[1], et aujourd'hui encastrée dans le mur de la nef latérale, du côté de l'Épître (*fig.* 219), on lit le nom du donateur des hautes *transennæ*, qui fut peut-être aussi le donateur de l'ambon : Matteo d'Ajello, vice-chancelier du royaume de Sicile, avec la date de 1175[2].

La conception d'un décor fait de combinaisons géométriques était celle des marbriers, qui, en suivant les leçons des mosaïstes du Mont-Cassin, meublèrent les églises de Rome et de l'Etat romain d'une quantité de tabernacles, d'ambons, de *transennæ*, uniformément décorés d'incrustations en marbres antiques de toutes couleurs. La tradition des décorateurs bénédictins et romains avait été suivie par le marbrier qui a incrusté de mosaïques l'ambon élevé avant 1150 dans la cathédrale de Ravello (*fig.* 181). Les mosaïstes qui ont exécuté, vers 1175, le magnifique mobilier de la cathédrale de Salerne étaient-ils de même des disciples et des successeurs des mosaïstes de Desiderius?

La plupart des historiens ont considéré l'école de mosaïstes qui se forma en Campanie, vers la fin du XIIe siècle, comme une suite de l'école romaine des *Cosmati*[3]. Il est vrai que les mosaïques campaniennes du XIIe siècle et les mosaïques romaines du même temps ont un élément commun, qui frappe à première vue : les grands méandres dont les entrecroisements dessinent sur les parapets des groupes de quatre ou cinq cercles. Mais si l'on analyse de plus près les couleurs et les lignes, on verra se manifester des différences essentielles.

Les marbriers romains, comme les ouvriers de Mont-Cassin, se sont bornés à composer des figures géométriques élémentaires avec des morceaux de marbres variés, taillés en triangles et en carrés, ou avec de menus morceaux d'émail rouge, noir et or. Sur la chaire et l'ambon de Salerne, les émaux incrustés dans le marbre blanc ont les nuances délicates des vieux « cloisonnés » orientaux, pourpre veloutée, rose tendre,

1. *Super chori januam* in arco musivo opere fabrefacto legitur... (A. Mazza, *Historiarum Epitome de rebus Salernitanis*, Naples, 1681, p. 40). Cf. Grævius, *Thesaurus*, IX, IV, p. 20.

2. Schulz, qui rapporte cette inscription, d'après Mazza, se trompe en la plaçant à l'entrée de l'ambon (II, p. 291).

3. Des réserves au sujet de l'identification de ces deux écoles ont été cependant formulées par M. Clausse : *les Marbriers romains*, p. 153.

azur délicatement verdi. Les émaux blancs, qui remplacent les fragments de marbre blanc employés par les « Cosmati », sont découpés, non point en losanges ou en triangles, mais en longues baguettes qui s'entrecroisent de manière à dessiner des polygones étoilés et de savantes rosaces. Au lieu d'une suite de figures simples juxtaposées, on a des lacis de lignes entrecroisées, qui composent des figures régulières et compliquées, tantôt isolées sur un disque, tantôt disposées en une file dont chaque polygone engendre par les prolongements de ses lignes le polygone qui suit, jusqu'à l'indéfini (*fig.* 218)[1]. Rien de pareil ne se voit



FIG. 219. — ARCADE ORNÉE DE MOSAÏQUES, AVEC LA DATE DE 1175; AUTREFOIS A L'ENTRÉE DU CHŒUR DE LA CATHÉDRALE DE SALERNE.

dans les œuvres nombreuses des marbriers romains, ni dans les rares fragments de mosaïques décoratives qui proviennent de l'Orient chrétien. Les plaques incrustées de mosaïque qui se trouvent encastrées dans les parois de saint Marc de Venise et qui, pour la plupart, sont des morceaux de *transenna* ou d'ambon rapportés de Constantinople ou de Grèce après la croisade de 1204, sont toutes décorées de méandres de marbre réservés sur un fond sommairement garni de gros cubes de couleur, en pâte vitreuse ou en marbre[2]. Même les moins grossiers de ces ouvrages de marbriers grecs, traités à la manière des pavements, restent bien loin de la richesse de tons et du jeu capricieux de lignes qui donnent aux mosaïques de Salerne leur grâce brillante et légère. Le décor polygonal qui déploie ses fantaisies géométriques dans le chatoiement des émaux ne relève point de l'art byzantin.

1. J'ai établi cette distinction pour la première fois dans un article des *Mélanges de l'École de Rome* (*les Arts de l'Orient musulman dans l'Italie méridionale*, XV, 1896).

2. [Boïto], *la Basilica di San Marco*. Planches, t. III, nº 193; V, H 3ª (très remarquable); VII, V 8, VII, 8,11 (ce dernier morceau porte une *inscription grecque*).

Sans doute les combinaisons géométriques adoptées par l'ancien art de l'Empire d'Orient semblaient former, au siècle de Justinien, les rudiments d'un décor analogue à celui qui rayonne sur les marbres de la cathédrale de Salerne[1]. Parmi les marqueteries de marbre, de nacre et de pâtes vitreuses qui couvrent le pourtour de l'abside de la cathédrale de Parenzo, se détachent des polygones étoilés, engendrés par le simple entrecroisement de deux carrés, qui sont tracés par de longues baguettes d'émail sur un champ jaune orangé, rouge vif et bleu verdi. De ces polygones, les uns encadrent une rosace à feuilles de nacre, les autres un fleuron bleu et orangé[2]. Ces morceaux de décoration byzantine, antérieurs à l'Hégire, pourraient passer, à première vue, pour de très anciens carreaux de faïence tombés d'un minaret. C'est de la Perse, du pays des merveilles en terre

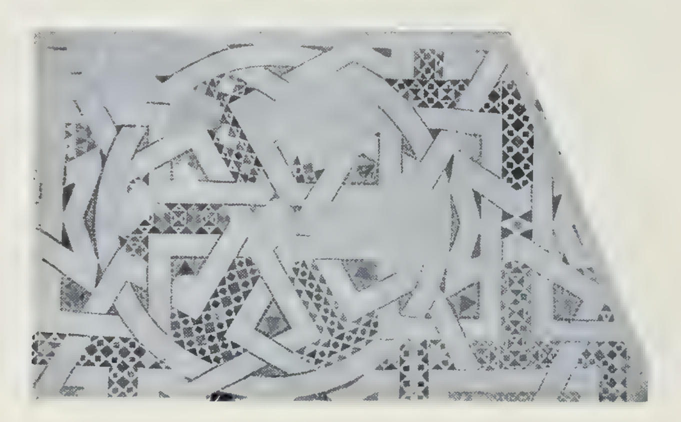


Fig. 220. — Fragment d'un ambon de marbre orné de mosaïque d'or et d'émail. Camposanto de Pise.

vernissée, que l'usage d'un semblable décor dut se répandre à Byzance et dans les pays soumis au *basileus*. Il ne s'y développa point.

Les polygones émaillés des lambris de Parenzo se rapprochent beaucoup plus des mosaïques salernitaines du XIIe siècle, que des mosaïques byzantines du XIe qui furent imitées par les ouvriers romains. Après la querelle des iconoclastes, le décor géométrique avait été conçu dans l'Orient chrétien et dans l'Orient musulman d'après des principes tout différents. Les pavements des églises byzantines et les plaques de leurs *transennæ* ornées de mosaïques se couvrirent d'*entrelacs circulaires*, réservés dans le marbre blanc, et qui avaient pour rôle de relier les uns aux autres les grands disques de marbre précieux que les Grecs appelaient Ὀμφαλία. Dans l'art musulman, le cercle fit place au polygone et les méandres continus à des *entrelacs de lignes brisées*.

1. On a vu plus haut, sur un morceau de pavement en mosaïque du XIe siècle, retrouvé à Santa Maria di Capua vetere, une rosace d'entrelacs fort compliquée (p. 65, fig. 14).

2. Ch. Diehl, *Justinien*, 1902, p. 576, pl. VII. — Une belle reproduction en couleur d'une de ces rosaces polychromes est donnée dans l'ouvrage du général de Beylié, *l'Habitation byzantine*, Paris, 1902, pl. I. Des rosaces étoilées en mosaïque de marbre (*opus sectile*), décorent les écoinçons des arcades de la nef, dans l'église de Saint-Démétrius, à Salonique (Coll. byz. de l'École des Hautes Études, phot. G. Millet, nos 683-684).

L'art qui couvrit le plâtre, le marbre, le bois, le bronze, la faïence de rosaces indéfiniment répétées et indéfiniment variées est celui que les mosaïstes réunis pour décorer le sanctuaire de la cathédrale de Salerne ont imité, en traçant les épures de leurs polygones étoilés. Les épures qui ont guidé les zigzags des baguettes d'émail blanc sur le tissu d'émail aux couleurs vives se retrouvent parmi celles que Bourgoin a dessinées pour dégager ce qu'il a appelé « le trait de l'Art arabe [1] ».

Le décor géométrique avait sans doute achevé de se développer dans les ateliers des

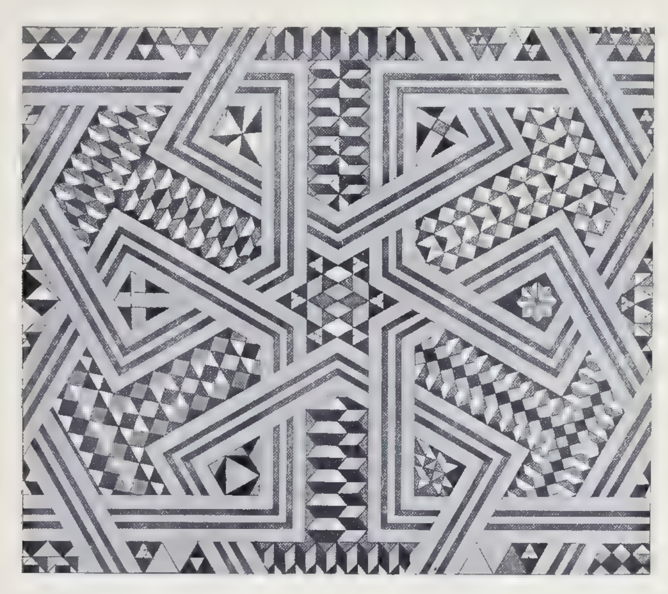


Fig. 221. — Fragment de pavement en mosaïque de marbres. Baptistère de Pise.

ébénistes chargés, en pays musulman, d'exécuter le mobilier religieux qui, en pays chrétien, était confié aux marbriers. Les savantes combinaisons de baguettes d'émail qui furent employées à Salerne ne sont que des imitations, en matière plus brillante et plus riche, de marqueteries en baguettes de bois. Ainsi s'expliquent les ressemblances singulières des mosaïques qui décorent l'ambon et la chaire de la cathédrale de Salerne avec les arabesques qui couvrent les panneaux ouvragés d'un *Mimbar* de mosquée.

Dans l'Orient musulman, des mosaïques appliquées aux parois des édifices sacrés reproduisirent les dessins géométriques qui se jouaient sur le bois des chaires à prêcher. Entre les mosaïques qui revêtent l'intérieur de la grande mosquée de Damas et celles qui forment les frises des *transennæ* de Salerne, il n'y a de différence que dans la couleur [2]. Les

1. Dans l'ouvrage intitulé : *les Elements de l'Art arabe* Paris, 1879, in-fº, on rapprochera des tracés octogonaux de Salerne la planche XCV, et des hexagones étoilés la planche XXVIII, ainsi que les tracés d'octogones étoilés donnés aux planches LIII, LX et LXI.

2. Bourgoin *Précis de l'Art arabe*, 1892, pl. XII, nº 2.

mosaïques syriennes, composées de marbre blanc, noir et rouge, sont froides et crues, en regard des mosaïques de Salerne, où les émaux de tons frais et légers et les vives touches d'or se mêlent à l'éclat dur des blancs, des noirs et des rouges. Cependant les artistes musulmans ont composé, à côté des mosaïques de marbre, quelques mosaïques d'émail : celles qui dessinent des arabesques polygonales sur une vasque de marbre, exposée depuis peu au musée du Louvre, et qui provient du Caire, ont les mêmes couleurs que les mosaïques décoratives de Salerne. Les artistes qui ont exécuté ces mosaïques ont certainement imité l'art musulman ; mais par quel intermédiaire l'ont-il connu ?

Des mosaïques à entrelacs « arabes » se sont conservées, en dehors du golfe de Salerne, dans une ville maritime de l'Italie continentale, — à Pise. Parmi les vieux marbres réunis dans le Camposanto se trouve un morceau d'ambon sur lequel des dessins réservés en marbre tracent des entrelacs de lignes brisées ; le fond est rempli de menus morceaux de marbre et d'émail coloré ou doré (*fig.* 220). Le pavement du Baptistère voisin, qui paraît remonter à la première moitié du XIIIe siècle et qui a été restauré, présente des combinaisons de polygones étoilés qui se pénètrent et se continuent indéfiniment (*fig.* 221).

Si curieuses que soient les ressemblances du tracé géométrique dans les mosaïques de Salerne et de Pise, ces deux groupes de mosaïques sont l'œuvre de deux écoles différentes ; sur le fragment du Camposanto, comme sur le pavement du Baptistère, les rosaces d'entrelacs ne sont point tramées par des baguettes blanches dans le tissu des émaux ; elles sont « champlevées » dans le marbre ; la mosaïque ne sert qu'à détacher les lignes entrecroisées sur un fond coloré. Rien n'est plus conforme aux principes de l'art musulman que cette importance donnée au polygone, qui est à lui seul tout le décor. Les mosaïstes de Salerne n'attribuent au polygone qu'un rôle secondaire : les lignes directrices du décor qui couvre un parapet tout entier sont des courbes circulaires, enroulées autour de disques remplis de mosaïque, dont le rôle est celui des Ὀμφαλία de marbre sur les pavements byzantins. Ainsi deux systèmes de décorations empruntés à deux civilisations différentes se trouvent combinés en un ensemble harmonieux : l'*entrelacs circulaire* des Grecs et l'*entrelacs polygonal* des Musulmans.

Cette combinaison ne s'est point opérée pour la première fois à Salerne. Sa formule même est comme la définition de l'art sicilien, au temps des rois normands : byzantin et sarrasin. C'est en effet à Palerme et à Monreale que se trouvent les seules mosaïques décoratives qui soient parfaitement identiques à celles de Salerne. Sur les lambris des églises palatines de Sicile, les mêmes méandres composent les mêmes groupes de cercles ; les mêmes épures dessinent les mêmes polygones étoilés ; les pâtes de verre ont les mêmes couleurs soyeuses, dont les valeurs s'affinent au contact du marbre blanc et de l'or.

Les mosaïques de Salerne ressemblent encore aux mosaïques siciliennes du XIIe siècle par tous les éléments de décor qui viennent s'ajouter aux jeux des lignes et des tons plats. A Salerne, des oiseaux, — pies, faisans ou perroquets, — composés des mêmes

émaux que le décor du champ et parfois mêlés à des rinceaux et à des fleurettes, animent de place en place un disque ou un écoinçon. Dans le mobilier des églises romaines,

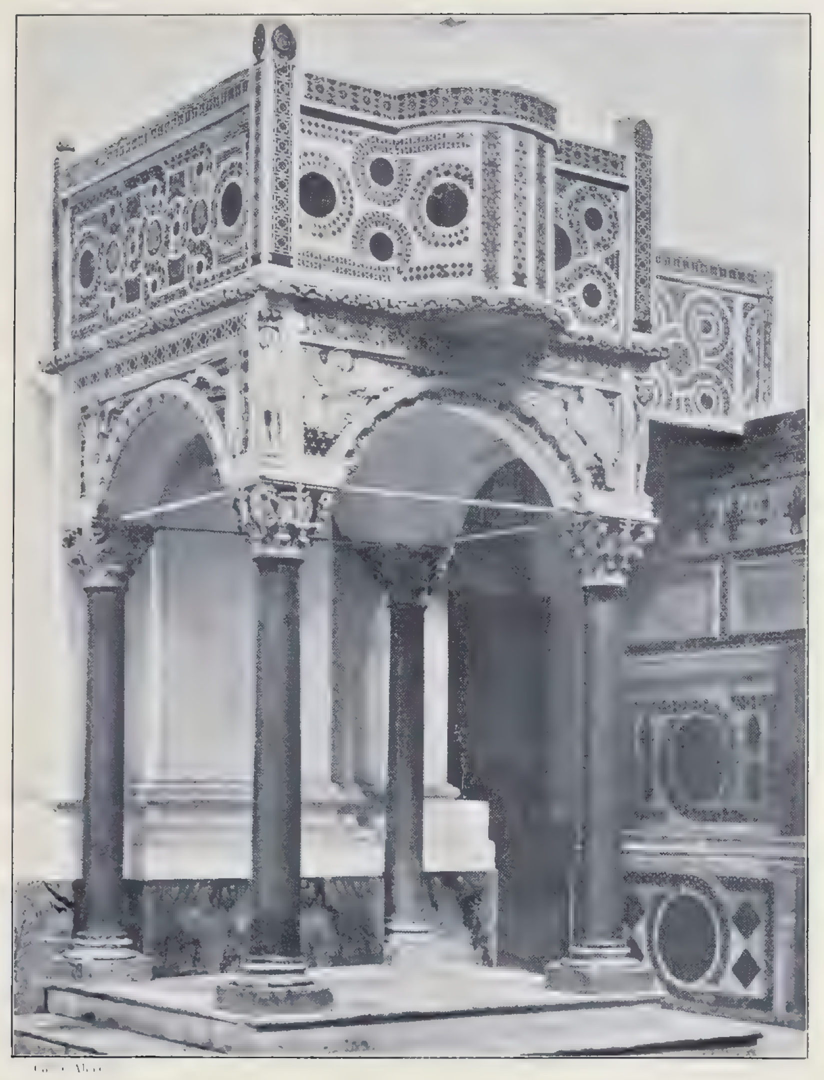


Fig. 222. — Chaire de la cathédrale de Salerne, donnée par l'archevêque Romoaldo, vers 1175.

les figures vivantes n'apparaissent que très tardivement, au xive siècle, au milieu des méandres et des losanges; encore les marbriers cherchent-ils des silhouettes d'animaux, non pas dans la faune décorative de l'art oriental, mais parmi les vieux symboles des catacombes : ils découpent en marqueterie d'*opus sectile* des images de colombes et

d'agneaux[1]. La colombe, qui avait été pour les artistes chrétiens un hiéroglyphe sacré, n'a point place parmi les oiseaux représentés au moyen d'émaux sur les marbres de la cathédrale de Salerne. Ces oiseaux, brillants comme les oiseaux affrontés sur les soieries orientales, sont ceux qui se montrent, parmi les polygones étoilés, sur les lambris de la basilique de Monreale[2].

Pas plus que les oiseaux multicolores, les marbriers romains ne connaissent les fleurons en forme de lotus lancéolé, qui sont disposés de place en place sur les hautes *transennæ* de Salerne (*fig.* 222). Ce sont les fleurons qui, à Monreale, servent de couronnement aux lambris de mosaïque[3]. Le motif est musulman et sicilien : il est dessiné en mosaïque de marbre sur le *mirhab* de la mosquée d'Aschar, au Caire, et en mosaïque de pierres grises sur l'abside de la cathédrale de Palerme. La forme de ces fleurons est celle des plaquettes d'or émaillées qui sont fixées en couronne autour de la tiare de la reine Constance, fille du roi Roger et mère de Frédéric II (*fig.* 223).

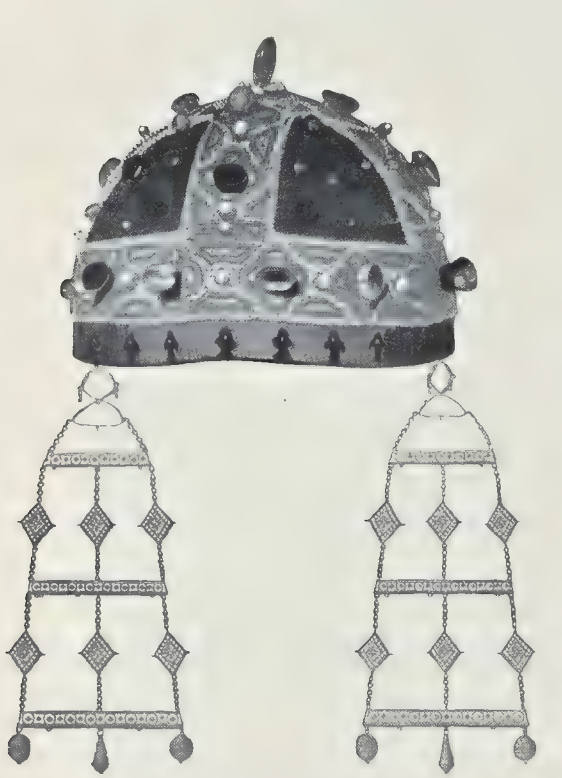


Fig. 223. Tiare de la reine Constance († 1198). Trésor de la cathédrale de Palerme. D'après Bock.

Tout, dans les mosaïques décoratives de Salerne, est sicilien. Ces mosaïques font partie intégrante d'un mobilier de marbre qui comporte des sculptures, chapiteaux et bas-reliefs. Le décor sculpté de l'ambon et de la chaire de Salerne a-t-il la même origine que le décor polychrome?

Les figurines de haut-relief disposées parmi les acanthes grasses des chapiteaux diffèrent de toutes les œuvres antérieures de la sculpture campanienne, par une imitation directe et vigoureuse de modèles antiques. Il ne s'agit plus de quelques denticules ou rais de cœur, ni

1. Voir le tabernacle de San Cesareo, à Rome.

2. Gravina, *la Basilica di Monreale*, planche nº XI B.

3. M. Frothingham a reconnu le premier l'identité des figurines d'oiseaux et des fleurons lancéolés dans les mosaïques de Salerne et de la Sicile. Il a consigné ses observations dans un article qui a paru en même temps que l'article des *Mélanges* de l'École de Rome cité plus haut (*Notes on byzantine art and culture in Italy; American Journal of Archæology and Art*, X, 1895, p. 202-207). Ces deux articles, qui exposaient le résultat de recherches parallèles et indépendantes, ont abouti à la même conclusion, avec des arguments divers.

de motifs mythologiques ou profanes analogues à ceux que les sculpteurs des portails de Salerne avaient reproduits, à la fin du XIe siècle, d'après quelque ivoire byzantin. Sur les chapiteaux sculptés, vers 1175, pour l'ambon et pour la chaire, les statuettes de femmes, vêtues d'une tunique à double ceinture, les hommes demi-nus, la chlamyde sur l'épaule, les lions bondissants et les aigles ont tout le relief des ouvrages romains. Ces chapiteaux, avec les cornes d'abondance qui se détachent de leur corbeille, sont une copie en miniature des énormes chapiteaux de la nef de Monreale.



Fig. 224. — Atlante au turban. Chaire de la cathédrale de Salerne.

Les symboles des Évangélistes et les figures de prophètes[1] représentés dans les écoinçons des archivoltes de la chaire ont, avec des proportions plus grandes, un relief encore plus gras et plus fouillé que les figurines des chapiteaux. Les draperies des personnages et les pennes de l'aigle de saint Jean montrent chez le marbrier une virtuosité consommée dans la traduction de l'antique[2]. Toutes ces sculptures ont exactement le relief et l'accent des figurines qui couvrent le portail de Monreale. Au sommet du candélabre de marbre, des hommes demi-nus forment une ronde autour du chapiteau; d'autres hommes vêtus de la seule chlamyde sont disposés de même autour du chapiteau d'un candélabre analogue, dans la Chapelle Palatine de Palerme.

Enfin, il est un détail, dans les sculptures de Salerne, qui semble porter en lui-même la preuve de son origine sicilienne : l'homme presque nu, qui, dans l'un des angles de la chaire, fait office d'Atlante, a la barbe crêpue et le turban d'un Sarrasin (*fig. 224*).

Ce n'est point seulement la technique des mosaïques arabo-siciliennes qui a été connue et pratiquée à Salerne, c'est aussi la sculpture sicilienne. Les artistes qui ont donné à la cathédrale campanienne sa parure d'émaux et de marbre avaient été certainement formés à la même école que les marbriers qui ont incrusté de mosaïque les lambris de la cathédrale de Monreale et que les sculpteurs qui ont ciselé les chapiteaux et jusqu'aux colonnes du grand cloître ouvert au soleil de la « Conca d'oro ».

L'art éblouissant qui s'était développé en Sicile, pour satisfaire aux goûts magnifiques des rois normands, fit son apparition sur le continent italien dans les dernières années de la domination normande. C'est ce que prouve l'examen comparé des plaques d'époque différente dont est composée encore la clôture du chœur de la cathédrale de Salerne. Quelques-unes de ces plaques remontent au temps de l'archevêque Guillaume, qui siégea de 1137 à 1154 et dont le nom se lit encore sur le campanile de la cathédrale de

1. Les deux prophètes, Isaïe et Jérémie, étaient probablement ceux qui se trouvaient représentés à côté de la Vierge, dans la mosaïque de l'abside (V. plus haut, p. 190).

2. Une tête de dieu marin, farouche et chevelue, est sculptée avec un relief plus léger sous le pupitre de l'ambon; une tête identique à celle-ci se voit sur un sarcophage romain conservé à Naples dans la cour de l'*Opificio del Gas*, 138, via di Chiaia.

Salerne[1]. Les mosaïques des *transennæ* décorées au milieu du XIIe siècle sont composées, non point d'émaux en cubes et en baguettes, mais de morceaux de marbres multicolores qui forment des figures géométriques très simples. C'est le système byzantin, adopté par l'atelier du Mont-Cassin et conservé par les marbriers romains : le décor des plaques de marbre dressées verticalement pour former la clôture d'un sanctuaire ou le parapet d'un ambon ne diffère pas du décor des pavements. Au contraire, aux environs de l'année 1170, la mosaïque d'émail, employée pour le mobilier d'église, se distingua nettement, à Salerne, de la mosaïque de pavement. Tandis que le pavement de marbre donné par l'archevêque Romoaldo reste semblable au pavement du Mont-Cassin, l'ambon et la chaire se couvrent des émaux qui brillaient dans les églises palatines de Sicile.

Quels ont été les artisans de cette importation soudaine de l'art opulent et complexe qui s'était développé « au-delà du Phare »? Les noms inscrits en lettres d'émail sur la chaire et sur l'ambon de Salerne parlent d'eux-mêmes à qui connaît l'histoire de ce temps. L'archevêque Romoaldo, le donateur de la chaire, était parent du roi de Sicile Guillaume Ier; il se rendit fréquemment à Palerme. Il s'y trouvait en 1160, au moment de l'assassinat du grand amiral Majone, qui avait essayé d'usurper le trône. Lorsque, quelques jours après cet assassinat, d'autres conjurés s'emparèrent de la personne du roi, Romoaldo contribua avec l'archevêque de Messine et l'élu de Syracuse à soulever le peuple et à délivrer le souverain. L'archevêque de Salerne avait appris dans sa ville natale l'art de la médecine et s'était fait une renommée parmi les médecins arabes et siciliens[2]. En 1166, il fut appelé pour soigner le roi Guillaume, attaqué par la maladie qui devait le conduire au tombeau. Après la mort du roi, ce fut Romoaldo qui couronna dans la cathédrale de Palerme le jeune fils du défunt, Guillaume II. L'archevêque resta à la cour et s'y mêla aux intrigues qui entourèrent la minorité du roi ; il fut sur le point d'être substitué à Riccardo, élu d'Agrigente, dans le conseil du roi, où siégeaient encore l'eunuque Pierre et le chancelier Matteo d'Ajello[3]. Écrivain et historien, Romoaldo a raconté lui-même les événements auxquels il a été mêlé. Dans sa chronique, il manifeste son admiration pour les œuvres d'art dont Guillaume Ier avait embelli sa capitale. Le savant archevêque, qui avait passé en Sicile les années les plus actives de sa vie, voulut donner à sa cathédrale l'éclat de la Chapelle Palatine, dont lui-même a vanté les mosaïques et les marbres[4]. Quant au chancelier Matteo d'Ajello, dont le nom est inscrit, avec celui du roi Guillaume II, sur l'arc de marbre qui s'élevait à l'entrée du sanctuaire de la cathédrale de Salerne, c'est le puissant personnage avec qui Romoaldo faillit partager le pouvoir en Sicile. Il était né lui-même à Salerne, et, à la cour de Palerme, il était resté attaché à sa patrie. Quand Salerne

1. Les inscriptions du campanile et des *transennæ* sont reproduites par Schulz (II, p. 287 et 288).
2. « Virum in physica probatissimum » (Ugo Falcando ; Muratori, *R. I. S.*, VII, col. 31.)
3. Sur la vie de Romoaldo, voir l'étude de Pertz (*M. G. H. Script.*, XIX, p. 387).
4. « Cappellam Sancti Petri, que erat in Palatio, mirabili musidii fecit pictura depingi, et ejus parietes preciosi marmoris varietate vestivit et eam ornamentis aureis et argenteis et vestimentis preciosis ditavit plurimum et ornavit » (*Ibid.*, p. 435.)

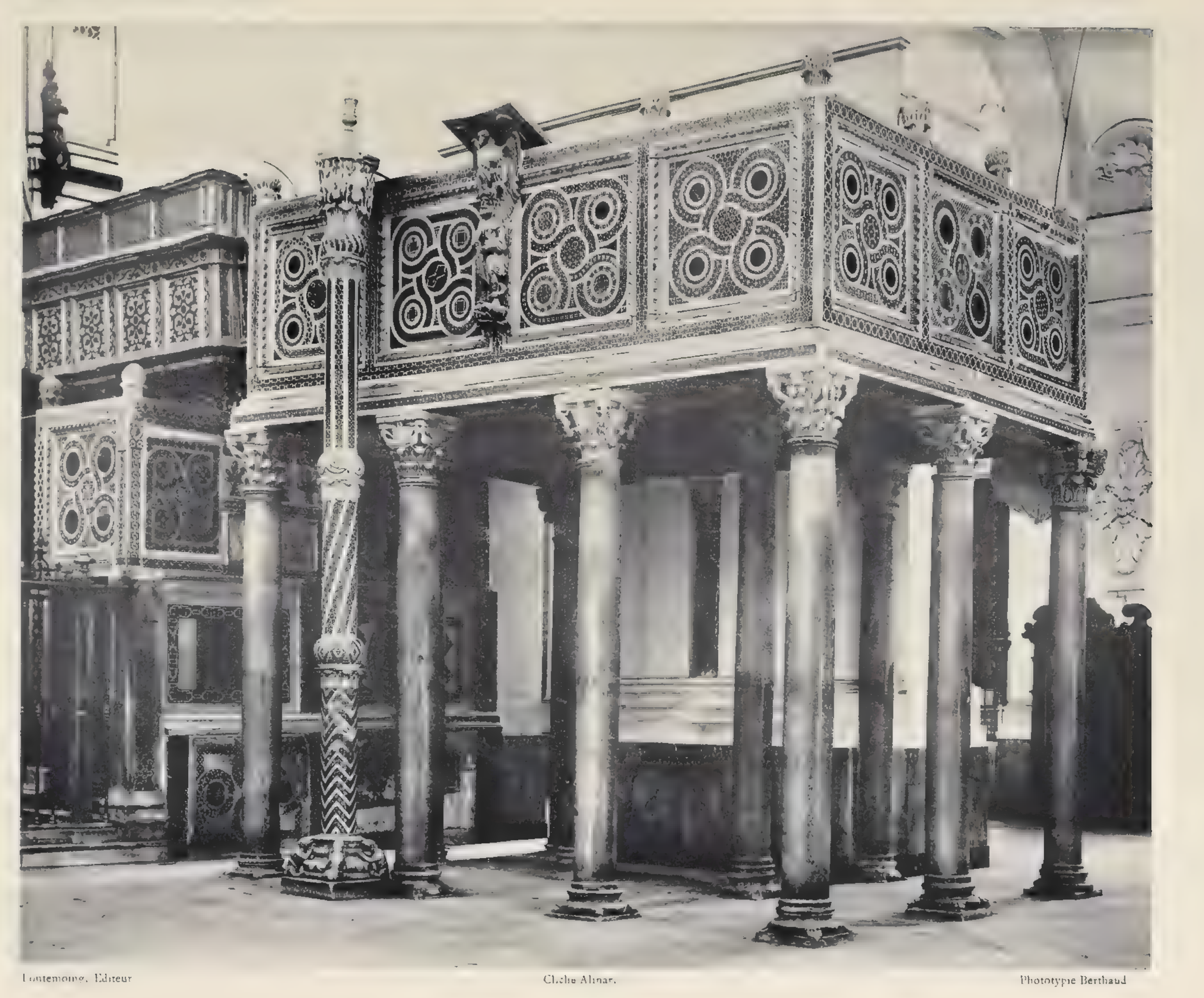


CLOTURE DE CHŒUR, AMBON ET CANDÉLABRE DU CIERGE PASCAL
DANS LA CATHÉDRALE DE SALERNE [illegible]

Salerne[1]. Les mosaïques des *transennæ* décorées au milieu du XII[e] siècle sont composées, non point d'émaux en cubes et en baguettes, mais de morceaux de marbres multicolores qui forment des figures géométriques très simples. C'est le système byzantin, adopté par l'atelier du Mont-Cassin et conservé par les marbriers romains : le décor des plaques de marbre dressées verticalement pour former la clôture d'un sanctuaire ou le parapet d'un ambon ne diffère pas du décor des pavements. Au contraire, aux environs de l'année 1170, la mosaïque d'émail, employée pour le mobilier d'église, se distingua nettement, à Salerne, de la mosaïque de pavement. Tandis que le pavement de marbre donné par l'archevêque Romoaldo reste semblable au pavement du Mont-Cassin, l'ambon et la chaire se couvrent des émaux qui brillaient dans les églises palatines de Sicile.

Quels ont été les artisans de cette importation soudaine de l'art opulent et complexe qui s'était développé « au-delà du Phare » ? Les noms inscrits en lettres d'émail sur la chaire et sur l'ambon de Salerne parlent d'eux-mêmes à qui connaît l'histoire de ce temps. L'archevêque Romoaldo, le donateur de la chaire, était parent du roi de Sicile Guillaume I[er]; il se rendit fréquemment à Palerme. Il s'y trouvait en 1160, au moment de l'assassinat du grand amiral Majone, qui avait essayé d'usurper le trône. Lorsque, quelques jours après cet assassinat, d'autres conjurés s'emparèrent de la personne du roi, Romoaldo contribua avec l'archevêque de Messine et l'élu de Syracuse à soulever le peuple et à délivrer le souverain. L'archevêque de Salerne avait appris dans sa ville natale l'art de la médecine et s'était fait une renommée parmi les médecins arabes et siciliens[2]. En 1166, il fut appelé pour soigner le roi Guillaume, attaqué par la maladie qui devait le conduire au tombeau. Après la mort du roi, ce fut Romoaldo qui couronna dans la cathédrale de Palerme le jeune fils du défunt, Guillaume II. L'archevêque resta à la cour et s'y mêla aux intrigues qui entourèrent la minorité du roi ; il fut sur le point d'être substitué à Riccardo, élu d'Agrigente, dans le conseil du roi, où siégeaient encore l'eunuque Pierre et le chancelier Matteo d'Ajello[3]. Écrivain et historien, Romoaldo a raconté lui-même les événements auxquels il a été mêlé. Dans sa chronique, il manifeste son admiration pour les œuvres d'art dont Guillaume I[er] avait embelli sa capitale. Le savant archevêque, qui avait passé en Sicile les années les plus actives de sa vie, voulut donner à sa cathédrale l'éclat de la Chapelle Palatine, dont lui-même a vanté les mosaïques et les marbres[4]. Quant au chancelier Matteo d'Ajello, dont le nom est inscrit, avec celui du roi Guillaume II, sur l'arc de marbre qui s'élevait à l'entrée du sanctuaire de la cathédrale de Salerne, c'est le puissant personnage avec qui Romoaldo faillit partager le pouvoir en Sicile. Il était né lui-même à Salerne, et, à la cour de Palerme, il était resté attaché à sa patrie. Quand Salerne

1. Les inscriptions du campanile et des *transennæ* sont reproduites par SCHULZ (II, p. 287 et 288).
2. « Virum in physica probatissimum » (UGO FALCANDO; MURATORI, *R. I. S.*, VII, col. 31).
3. Sur la vie de Romoaldo, voir l'étude de PERTZ (*M. G. H.: Script.*, XIX, p. 387).
4. « Cappellam Sancti Petri, que erat in Palatio, mirabili musidu fecit pictura depingi, et ejus parietes preciosi marmoris [illegible] vestivit et eam ornamentis aureis et argenteis et vestmentis preciosis ditavit plurimum et ornavit » (*Ibid.*, [illegible]).



Fontemoing, Éditeur — Cliché Alinari. — Phototypie Berthaud

CLOTURE DE CHŒUR, AMBON ET CANDÉLABRE DU CIERGE PASCAL
dans la Cathédrale de Salerne (vers 1175).

se révolta contre Guillaume I[er], avec la plupart des villes de l'Italie méridionale, ce fut Matteo d'Ajello, qui, par son intervention, épargna à sa patrie le sort de Bari[1]. A la mort de l'archevêque Romoaldo, en 1181, le chancelier de Sicile fit nommer au siège de Salerne son propre fils, Nicola. Matteo d'Ajello se montra aussi généreux en donations et en fondations pour sa ville natale que pour Palerme, sa patrie d'adoption. Quand son fils fut élevé à la dignité d'archevêque de Salerne, Matteo continua dans cette ville, par la construction d'un hôpital voisin de l'église San Giovanni[2], la série des largesses qu'il avait inaugurées, au temps de Romoaldo, en contribuant à l'embellissement de la cathédrale.

Ces faits historiques expliquent, de manière à ne permettre aucun doute, l'existence d'un foyer secondaire d'art sicilien dans un port de Campanie. Des deux Salernitains illustres qui ont donné à la cathédrale de leur ville son mobilier de marbre et d'émail, l'un a passé à Palerme les années pendant lesquelles il a joué un rôle dans l'histoire, l'autre y a fait toute sa carrière d'homme d'Etat. L'archevêque Romoaldo et le chancelier Matteo ont envoyé de Sicile en Italie une escouade d'ouvriers d'art, choisis parmi ceux qui travaillaient à la grande basilique de Monreale.

II

Salerne ne fut pas, dans le dernier quart du XII[e] siècle, la seule ville campanienne dont la cathédrale s'enrichit d'un décor emprunté à la magnificence des églises de Sicile. La cathédrale d'Amalfi reçut, elle aussi, vers 1175, un mobilier de marbre décoré d'émaux. Par une rencontre qui achève de préciser l'histoire des rapports artistiques établis, au temps du roi Guillaume II, entre la *Conca d'Oro* et le golfe de Salerne, il se trouve que les deux évêques qui donnèrent à la cathédrale d'Amalfi sa chaire, son ambon et son candélabre du cierge pascal, étaient l'un et l'autre des familiers de la cour de Sicile. Le mobilier précieux de la cathédrale était inachevé en 1174, à la mort de l'évêque Robaldo, qui, avant d'être élevé au siège d'Amalfi, avait été chanoine de la cathédrale de Palerme et chapelain du roi Guillaume I[er]. Le successeur de Robaldo, Dionisio, qui fit graver son nom sur le lutrin de la chaire, avait été l'un des conseillers du roi et l'ami de Gualtiero, archevêque de Palerme[3]. Les marbres et les mosaïques d'Amalfi n'ont laissé que des fragments dispersés. On voit encore, dans le chœur, l'une des colonnes de l'ambon, incrustée d'émaux comme les colonnes du cloître de Monreale, et, dans le vestibule du cloître, les quatre archivoltes de la chaire, qui sont décorées d'entrelacs et de paons affrontés, et qui, d'après une descrip-

1. Ugo Falcando (Muratori, *R. I. S.*, VII, col. 299).
2. Ughelli, *Italia sacra*, VII, p. 407-408.
3. Ughelli, *Italia sacra*, VII, p. 204-205.

tion ancienne, reposaient sur quatre chapiteaux ornés d'animaux et de figurines humaines comme ceux de la chaire de Salerne [1].

Les merveilleux ouvrages siciliens, dont s'enrichirent en même temps, vers 1175, les deux cathédrales de Salerne et d'Amalfi, furent aussitôt imités dans le voisinage. Un abbé de la Cava, nommé Marino (1147-1170), qui vivait au temps de l'archevêque Romoaldo, fit exécuter dans l'église de l'abbaye un pavement en marbre, un ambon, une clôture de chœur et un candélabre du cierge pascal, qui étaient des reproductions simplifiées des travaux exécutés à Salerne [2]. De nos jours (en 1880), le candélabre, habilement restauré, a été érigé de nouveau dans l'église, à côté de l'ambon, reconstitué avec les morceaux qui gisaient épars dans le réfectoire et l'ancien cloître. L'ambon de la Cava est imité de la chaire de Salerne : il en diffère par la rudesse sommaire de la sculpture. Deux des colonnes torses qui le supportent reposent sur deux lions accroupis.

A Ravello, l'église San Giovanni del Toro possède un ambon dont les chapiteaux ressemblent, par les figurines dont ils sont ornés, aux chapiteaux de Salerne, et par la sécheresse du travail, à ceux de la Cava (*fig.* 225). Cet ambon, porté sur quatre colonnettes, qui soutiennent des archivoltes décorées d'oiseaux bariolés, comme les morceaux conservés de la chaire d'Amalfi, est agrandi, du côté de l'escalier qui donne accès à la plate-forme [3], par une galerie à parapet de marbre, semblable à la galerie qui fait communiquer la chaire de Salerne avec le chœur.

Le candélabre du cierge pascal est réduit à un simple chapiteau, posé sur le parapet et entouré de quatre figurines. Ces figurines, de même que le personnage représenté en bas-relief, au-dessous de l'aigle qui soutient le livre, ne sont pas demi-nues, mais strictement vêtus d'une draperie raide, à plis serrés. Les mosaïques, parfaitement conservées, dessinent des polygones étoilés, des rinceaux à fleurons brillants, des pies et des perroquets, du coloris le plus brillant et le plus frais. Quelques disques de faïence bleue, à dessins bleu foncé, sont mêlés aux mosaïques et complètent la richesse exotique du décor. Décorés d'oiseaux et de grands caractères neshkis, ces *bacini* ont été sans doute envoyés de Sicile, avec les émaux [4].

Entre ces œuvres brillantes de l'art sicilien, importé en Campanie, et les œuvres origi-

1. Camera, *Storia di Amalfi;* 2e éd., I, p. 154.

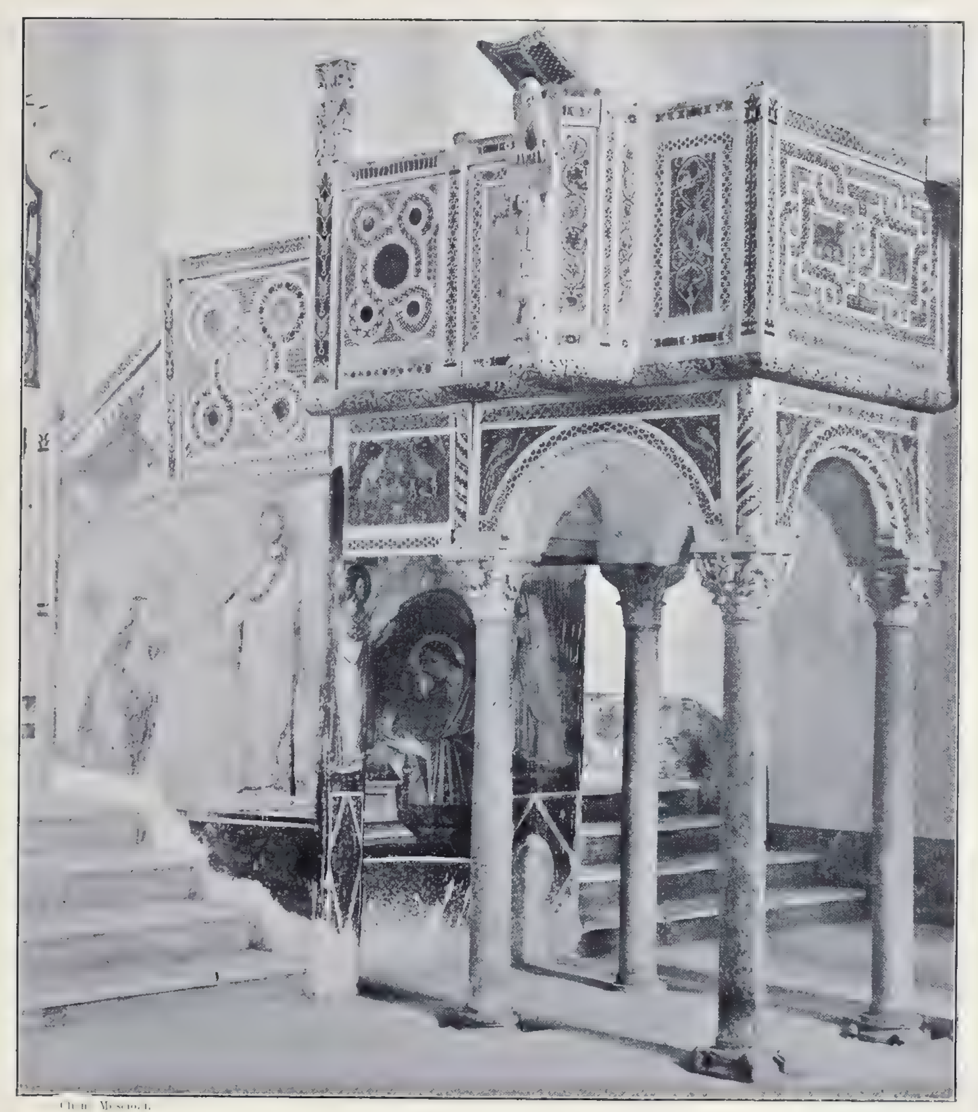
2. Guillaume, *Histoire de l'Abbaye de la Cava*, p. 120. L'un des fragments porte l'inscription suivante :

ABBAS CUI CHRISTUS DONET VITAM SINE FINE
HOC OPUS EST FACTUM TE PRECIPIENTE MARINE.

3. La rampe de l'escalier, formée de deux plaques inégales, assez maladroitement agencées, a peut-être été remaniée au xive siècle, lorsque le bâti massif de l'escalier a été décoré à l'extérieur de peintures giottesques.

4. Tout près de Ravello, dans l'église Sant' Eustachio de Pontone, dont l'abside seule est encore debout, à demi éventrée, on voyait au xviiie siècle une chaire qui était une copie directe de celle de Salerne, comme l'ambon de San Giovanni del Toro est une imitation de la chaire d'Amalfi (Camera, *Storia di Amalfi*, 2e éd., II, p. 252). Il ne reste de la chaire de Pontone que deux fragments des archivoltes sculptées, qui ont été transportées à Ravello, au-dessus de la porte d'entrée du *palazzo* d'Afflitto : les reliefs représentent, comme ceux qui décorent les archivoltes de la chaire de Salerne, deux figures de prophètes tenant des phylactères. Un fragment d'un autre ambon imité de l'ambon de Salerne, — un homme, autour duquel était enroulé un serpent et dont la tête supportait un aigle, — se voyait autrefois à Gragnano (F.-S. Liguori, *Cenni storico-critici della Città di Gragnano*, 1863, p. 23).

nales des décorateurs campaniens, telles que l'autel d'ivoire de la cathédrale de Salerne, les portails sculptés des cathédrales de Salerne et d'Amalfi, près d'un siècle s'est écoulé,



Cliché Moscioni.

Fig. 225 — Ambon de l'église San Giovanni del Toro, à Ravello.

pendant lequel l'art campanien est demeuré stérile ou tout au moins obscur. Pour le réveiller de son assoupissement il a fallu le contact d'un art savant et prospère, l'art à la fois byzantin, musulman et antique, qui s'était formé dans la *Conca d'oro*. L'adoption

de l'art panormitain dans les villes du golfe de Salerne marque pour l'art campanien le commencement d'une période qui sera féconde en créations séduisantes. Mais cette période d'activité nouvelle ne commence qu'à la fin du XIIe siècle. Pendant le cours de ce siècle, la vie artistique s'était détournée des villes du golfe de Salerne, qui venaient de jeter leur plus vif éclat, et s'était concentrée sur le rivage apulien de l'Adriatique. Dans le double royaume normand de Sicile, en deçà et au-delà du Phare, les deux capitales de l'art avaient été Bari, métropole commerçante, et Palerme, capitale de la nouvelle royauté.

LIVRE QUATRIÈME

L'ART DANS LES PAYS DE MONTAGNES

DU XIe AU XIIIe SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

LE COMTÉ DE MOLISE ET LA BASILICATE

Les commencements d'un art local dans les pays de montagnes.

I. *Le comté de Molise.* — Les deux basiliques de Santa Maria di Canneto et de Santa Maria della Strada. Leur date probable. Étrange sauvagerie de leurs sculptures.

II. *La Basilicate.* — Le mont Vulture, centre géographique de l'Italie méridionale et centre historique de l'épopée normande. Melfi, première capitale des conquérants ; ses monuments. — Campanile de la cathédrale de Melfi, fondation royale et municipale (1153) ; l'architecte Noslo ; incrustations polychromes analogues à celles de la Sicile ; exemples antérieurs de cette décoration près de Melfi ; la lave du Mont Vulture. — Église de Santa Lucia à Rapolla ; ses deux coupoles ; son plan, qui réunit les plans des deux églises grecques. — Petites églises de la région de Vulture. — Portes du XIIe et du XIIIe siècle conservées à Melfi. — Maître Sarlo de Muro ; monuments qu'il a signés ; architecture, mosaïques de lave et sculpture. L'église de Santa Maria di Perno (1189-1197). Le campanile de la cathédrale de Rapolla (1209) et ses reliefs grossiers. — Les monuments épars dans la basse Basilicate : portes d'églises à Marsico Nuovo. La cathédrale d'Anglona : sculptures enfantines ; plan basilical ; détails d'architecture imités des églises basiliennes.

Tandis que l'Apulie s'élevait à l'apogée de son développement artistique et que les ateliers campaniens adoptaient les créations ingénieuses de l'école panormitaine, un art local avait commencé à sortir de l'ombre dans les pays de montagnes. Dans ces régions d'accès difficile, au milieu desquelles une population rude et pauvre se trouvait dispersée en groupes peu nombreux, les œuvres destinées à la parure de la vie collective n'avaient été longtemps connues que par les communautés de moines. L'art qui s'était formé, soit dans les lointains monastères d'Orient, soit au Mont-Cassin ou dans les monastères de Campanie, parvenait, amoindri et altéré, au fond de quelque vallon habité par des Basiliens ou des Bénédictins, et y restait confiné. Cependant, à partir des dernières années du XIe siècle, les régions les plus étroitement fermées au commerce et à la civilisation donnent naissance à des architectes et à des sculpteurs. Les écoles qui se forment loin des plaines et des ports font des progrès différents, selon la région : les unes ne sortent pas de l'enfance avant la fin du XIIIe siècle ; d'autres deviennent, dès le XIIe, aussi fécondes et aussi originales que les écoles de Campanie et d'Apulie.

I

Entre toutes les régions montagneuses de l'Italie méridionale, le comté de Molise était, vers la fin du XIIe siècle, la plus retardataire. Dans ce pays d'immenses forêts, où les Bénédictins n'avaient fait aucun établissement considérable et où les grandes voies ne

pénétraient pas, on n'a pu découvrir que deux monuments antérieurs au XIVe siècle. Ce sont encore des églises de monastères, isolées à quelque distance de bourgs qui occupent les crêtes. L'une, Santa Maria di Canneto, s'élève non loin de Montefalcone del Sannio, au bord du fleuve Trigno, dont le large lit est pierreux et aride comme un désert. L'autre église, appelée Santa Maria della Strada, est bâtie sur un plateau dénudé, à 2 kilomètres de la petite ville de Matrice[1]. Ces deux églises sont de petites basiliques à trois nefs, séparées par des piliers trapus[2]; chacune d'elles est flanquée d'un campanile carré, qui se dresse à côté de l'édifice, comme une tour de vigie[3]. Un chaos de croupes autrefois couvertes de forêts sépare les deux édifices : pourtant ils se ressemblent si etroitement par leur architecture et leur décoration qu'on doit les considérer comme l'œuvre d'un même artiste indigène.



Fig. 225. — Tympan du portail de l'église de Santa Maria di Canneto, près Montefalcone del Sannio.

Cet inconnu a employé adroitement à la construction de Santa Maria della Strada des blocs antiques, amenés de ruines assez éloignées, celles de *Fagifulæ*[4]; il les a superposés de manière à faire alterner de hautes assises et d'étroits bandeaux de pierres. Quand il s'est agi d'orner des édifices d'architecture décente, le sculpteur a fait preuve d'une maladresse d'enfant. Les chapiteaux de Santa Maria di Canneto sont des prismes irréguliers, creusés de stries qui dessinent vaguement des volutes; au portail, les feuilles de figuier ébauchées sur les chapiteaux des pilastres et les pampres qui courent sur l'archivolte sont plats et mous comme les plus grossières sculptures du VIIIe siècle; le tympan est couvert de têtes humaines et de figures d'animaux, découpées en silhouette : un Agneau de Dieu, avec sa croix sur l'épaule, semble tomber sur un lion ailé, que ses jambes flasques et flottantes ne peuvent soutenir. Des figures non moins sommaires couvrent, sur la façade de Santa Maria della Strada, le couronnement du portail et le tympan des deux arcades. Dans le fronton triangulaire, un homme est assis sur un animal; des oiseaux se penchent vers lui. En dehors de ce groupe inintelligible, les sculptures de la façade ne

1. L'église de Canneto a été indiquée par Schulz, qui décrit assez inexactement les sculptures du portail (II, p. 49). L'église de Santa Maria della Strada a été indiquée par M. A. Perella (revue *Arte e Storia*, 1888, p. 118). M. Avena a récemment publié des photographies de cette église, dues à M. l'ingénieur Magliano (*Monumenti dell'Italia meridionale; Relazione dell'Ufficio regionale*, Naples, 1902, p. 166-168).

2. Dans la nef de Santa Maria di Canneto, les arcades en plein cintre sont portées, d'un côté, par des piliers rectangulaires, de l'autre, par des colonnes antiques coupées à mi-hauteur. L'église de Santa Maria della Strada a des piliers ronds en pierre d'appareil. La nef de cette dernière église a été couverte au XIVe siècle de voûtes d'ogives, qui reposent sur des culots encastrés dans le mur, au-dessus des chapiteaux des piliers.

3. Le campanile de Santa Maria di Canneto s'élève près du chevet; celui de Santa Maria della Strada près de la façade.

4. Aujourd'hui Santa Maria di Faifoli, près de Montagano (*Corpus inscr. lat.*, IX, p. 237).

représentent que des monstres, des cavaliers et des chasseurs, aussi informes que les *graffitti* rupestres qui ont été retrouvés dans le Sahara. Il est difficile de dater des œuvres aussi primitives. L'abbé Raynald, dont le nom est gravé sur le portail de l'église de Canneto, n'a laissé aucune trace dans les chroniques. Mais, à en juger par la petite rose de Santa Maria della Strada, qui est flanquée de deux demi-figures de bœufs et surmontée d'un aigle en ronde bosse, il est probable que cette église n'est pas antérieure au XIIIe siècle.

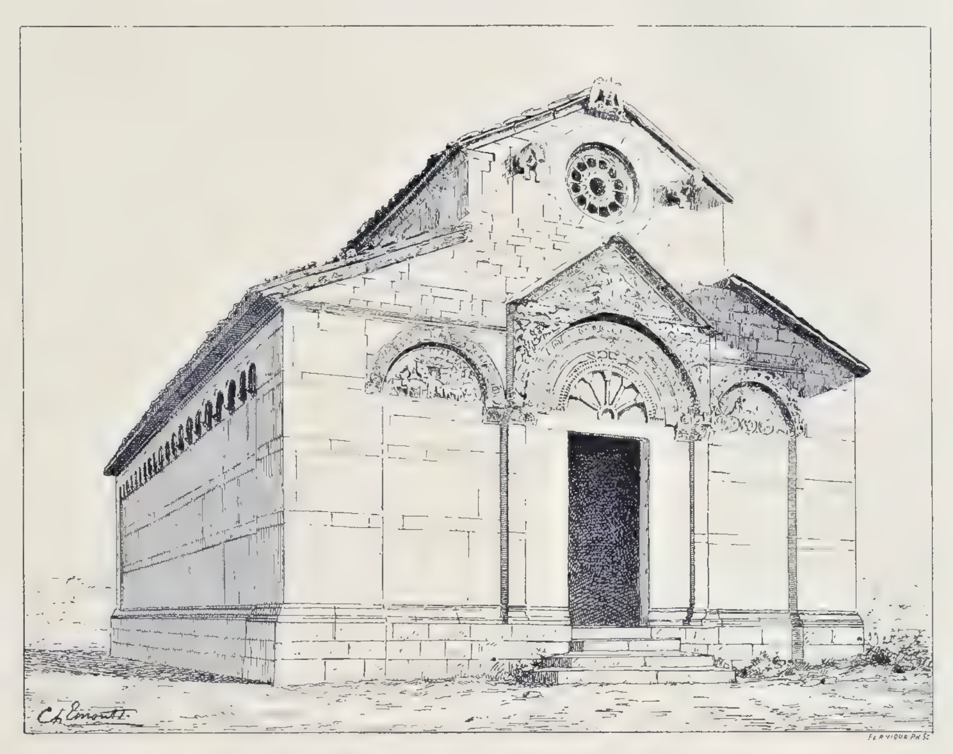


FIG. 226. — ÉGLISE DE SANTA MARIA DELLA STRADA, PRÈS MATRICE.

Sous le règne des derniers rois normands ou de Frédéric II, le décorateur des deux églises de Canneto et de Santa Maria della Strada, le seul artiste peut-être que la Molise ait produit avant la période angevine, était littéralement un sauvage.

II

La Basilicate n'était pas restée, comme la Molise, en dehors de l'activité commerciale et de l'histoire vivante. Le mont Vulture, qui est le centre géographique de l'Italie méridionale toute entière, en devint, au milieu du XIe siècle, le centre historique. C'est sous les murs de Venosa que le sort de la domination byzantine en Italie se décida dans une bataille suprême ; c'est Melfi, la « porte de l'Apulie », que les Normands vainqueurs choisirent pour capitale

des provinces à demi domptées. Jusqu'aux premières années du XIIe siècle, Melfi resta la citadelle des ducs d'Apulie, et Venosa leur nécropole. Puis le charme oriental de la Sicile retint les conquérants du Nord loin des montagnes austères parmi lesquelles ils avaient trouvé la victoire : c'est Palerme qui, après la fondation du royaume de Sicile et d'Apulie, posséda les palais et les tombeaux des rois[1].

Pendant le temps où la région dominée par le mont Vulture avait été le premier siège de la puissance normande, les Bénédictins français, attirés à Venosa, avaient commencé de bâtir, à la suite de la primitive église de la Sainte-Trinité, une grande église qui devait rappeler les édifices les plus importants de la Bourgogne ou du midi de la France. Le plan de l'église bénédictine de Venosa fut reproduit par l'architecte de la cathédrale d'Acerenza ; mais ce dernier édifice resta une imitation isolée d'un modèle étranger. L'art français et « clunisien » ne fut point admis dans les murailles de Melfi. Cependant la ville bâtie au pied de Vulture, en perdant son rang de capitale, avait conservé de l'éclat et de la vie. Au cours du XIIe siècle, elle s'embellit d'une série de monuments. La plupart de ces monuments ont été ruinés de fond en comble par une suite de tremblements de terre, dont le dernier abattit toutes les églises, le 14 août 1851. Un seul des édifices du moyen âge, le plus haut et le plus ancien, a défié les secousses les plus désastreuses et est resté debout au-dessus des ruines amoncelées : c'est le campanile de la cathédrale, qui parle encore de la grandeur passée de Melfi.

La tour est rectangulaire ; son troisième étage, qui était autrefois couronné de créneaux dentés[2], supporte un lanternon octogonal, coiffé d'une pyramide aiguë. Une plaque de marbre, encastrée à la base de l'édifice, porte une inscription qui donne la date de 1153 et les noms de ceux qui ont contribué à l'audacieuse construction. Le campanile de Melfi est une fondation à la fois royale et municipale. Les deux rois de Sicile, Roger et Guillaume[3], dont le nom n'est attaché à aucun des grands édifices de la Terre de Bari, ont donné l'ordre d'élever dans la cité qui avait été la première conquête des aventuriers, leurs ancêtres, un monument destiné à témoigner de la munificence des souverains de Palerme. La construction fut terminée par l'évêque de Melfi, Roger, avec l'aide du peuple de la ville, aussi attaché que le peuple des villes apuliennes à ses libertés[4].

Une seconde inscription, placée au premier étage de la façade méridionale de la tour, fait connaître le nom de l'architecte, *Noslo Remerii*, qui travaillait à la construction en 1153,

1. F. Lenormant, *A travers l'Apulie et la Lucanie*, I, p. 173 ; G. Fortunato, *Rionero medievale*, Trani, 1899, p. 15.

2. G. Araneo, *Notizie storiche della città di Melfi*, Florence, 1866, p. 78, n. 1.

3. Guillaume ne succéda à son père Roger qu'en 1154 ; la date de 1153 a été gravée tout d'abord sur l'inscription du premier étage, où le roi Roger est seul mentionné ; cette même date a été reproduite par erreur sur l'inscription qui nomme Guillaume à côté de Roger. Voir les notes suivantes.

4. ✠ Hoc opus regium regina celi comendet
Quod ex precepto et salario invictissimi regis
Rogerii et Filii ejus gloriosissimi regis
W*illelmi* presul Rog*erius* cum fideli populo Melfiensi
Felici exitu consumavit. Anno *domini* MCLIII.

Cf. Giustiniani, *Dizionario geog.-ragionato del Regno di Napoli*, V, p. 426 ; — Schulz, I, p. 328 et n. 3.

au compte du roi Roger[1]. Ce nom semble être de souche normande; mais rien ne permet de croire que l'artiste qui le portait fût venu directement de Normandie. La décoration appliquée à la masse puissante du campanile est de celles qui étaient inconnues, au XIIe siècle, dans l'Ouest de la France. Des incrustations composées de morceaux de marbre blanc et de lave noirâtre dessinent de larges bandeaux entreles étages et des encadrements autour des fenêtres géminées. A droite et à gauche des fenêtres supérieures, d'énormes silhouettes de griffons, remplies d'une mosaïque de lave sombre, se détachent sur le calcaire de l'appareil. Ces incrustations de couleur neutre rappelleront celles qui décorent le chevet de l'église basilienne de Santa Maria del Patir (*fig.* 43, p. 126) : on pourrait supposer que ce système de décoration témoignât, en Basilicate comme en Calabre, d'une influence sicilienne, et que l'architecte Noslo eût été envoyé de Palerme par le roi Roger, fondateur du campanile de Melfi. Mais l'architecture de ce campanile diffère totalement de celle des plus anciens campaniles de Palerme, tels que la tour élevée devant l'entrée de la *Martorana*. Il faut remarquer, de plus, que des incrustations polychromes se sont conservées à l'extérieur de plusieurs églises d'Apulie, qui n'ont rien de commun avec l'art sicilien: les mosaïques géométriques disposées sur la façade de la cathédrale de Troja, au-dessus des arcatures, et sur le chevet de Saint-Nicolas de Bari, autour des fenêtres, ont beaucoup d'analogie avec le décor du campanile de Melfi ; sur une muraille extérieure de l'église San Benedetto de Conversano court un bandeau orné de palmettes en pierres de couleur, et sur l'une des tours d'abside de cette église un griffon est figuré par une mosaïque de menues pierres et d'émail[3]. Toutes ces décorations diffèrent moins par le style que par les matériaux employés de la décoration du campanile bâti par l'architecte Noslo. Il est possible qu'à Melfi, comme en Apulie, les incrustations appliquées à l'extérieur des édifices ne soient qu'une adaptation locale d'un procédé de décor familier aux architectes de l'Orient chrétien, qui composaient avec les briques des dessins

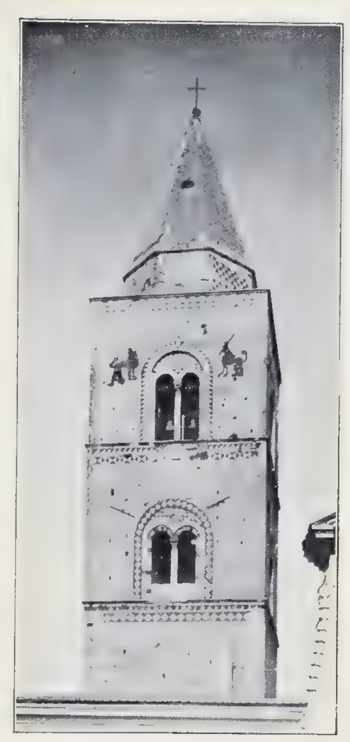


FIG 227. — CAMPANILE DE LA CATHÉDRALE DE MELFI (1153)[2].

1. REGI ROGERIO, *Anno* AB INCARNATIONE *Iesu Xristi* MCLIII.
NOSLO REMERII FE*cit* HOC ÷.

Cette inscription a été copiée pour la première fois par F. LENORMANT (*A travers l'Apulie et la Lucanie*, I, p. 174; *Gazette archéologique*, 1883, p. 22). Le *fac-simile* donné par Lenormant est entièrement conforme à celui qu'a publié récemment M. GUARINI (*Napoli nobilissima*, IX, 1900, p. 136).

2. Le campanile de Melfi a été reproduit pour la première fois, d'après une peinture à l'huile fort exacte, dans un article de M. B. Croce (*Napoli nobilissima*, II, 1893, p. 182, fig. 29).

3. Voir plus haut, p. 488, n. 2.

capricieux sur les murs de leurs églises. Il est même probable que la décoration en lave était employée autour du mont Vulture avant la fondation du campanile de Melfi. Cette décoration se montre dans la vénérable grotte dédiée à saint Michel et ouverte dans le flanc même du volcan éteint : des incrustations en pierre noire sont disposées sur la façade de la petite chapelle blottie au fond de cette grotte et dont l'intérieur a conservé d'anciennes peintures byzantines[1].

En vérité, les constructions polychromes pouvaient naturellement se développer dans les vallons dominés par le Vulture, comme dans les districts montagneux de l'Auvergne, puisque le sol de ces régions volcaniques donnait aux constructeurs les matériaux les plus

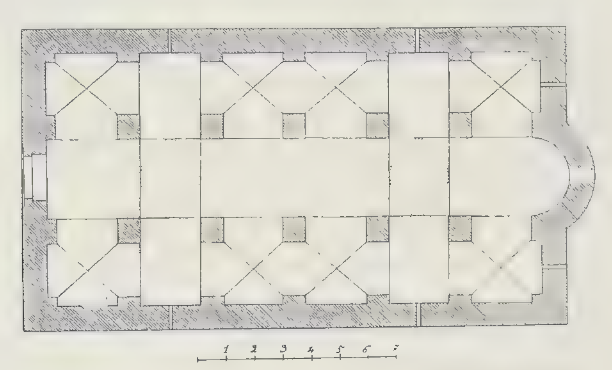


Fig. 228. — Plan de l'église de Santa Lucia, à Rapolla, près Melfi.

diversement colorés par le feu. Rien n'empêche donc d'admettre que l'architecte Noslo, — fils peut-être ou petit-fils d'un Normand, — ne soit originaire de Melfi. Un autre architecte, celui qui a creusé dans le tuf, aux portes de la ville, la chapelle de Santa Maria delle Spinelle, avec sa coupole pareille à celles des oratoires basiliens, ne portait-il pas le nom germanique de Guillaume[2] ?

Les églises qui furent élevées pendant le moyen âge au pied de la tour fondée par le roi Roger ont été ruinées de fond en comble. Dans le bourg de Rapolla, voisin de Melfi, la petite église de Santa Lucia, perdue au milieu du dédale des ruelles, peut donner une idée de ce qu'était l'architecture religieuse dans la capitale de la région du Vulture, sous la domination normande. Cet édifice, avec ses deux coupoles elliptiques[3], est un exemple unique et remarquable d'une basilique latine à trois nefs, exactement composée de deux vaisseaux d'églises grecques à coupole, placés l'un à la suite de l'autre, et terminés par une abside unique (*fig.* 228).

D'autres chapelles, qui sont de simples basiliques à piliers carrés, avec une ou trois absides, se trouvent dispersées autour du mont Vulture. Un oratoire de l'ancien

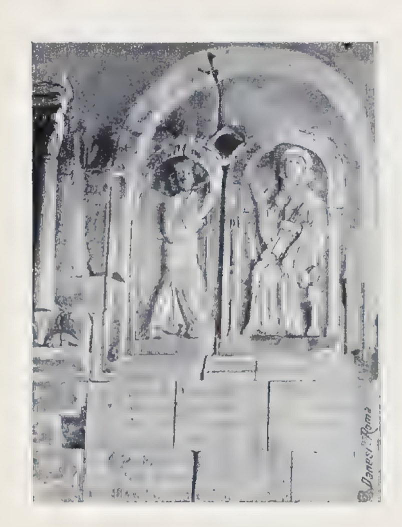
1. Voir un dessin de ces incrustations dans mon étude : *I Monumenti mediev. della regione del Vulture*, p. VI, *fig.* 3.

2. Voir plus haut, p. 135.

3. Les coupoles de Santa Lucia de Ravello s'élèvent à la croisée de voûtes en berceau perpendiculaires entre elles ; les nefs latérales sont voûtées d'arêtes.

monastère bénédictin de Monticchio dresse encore ses ruines envahies par le lierre sur la langue de terre qui sépare les deux lacs endormis côte à côte dans l'ancien cratère du volcan éteint. Du côté de Rapolla, une autre chapelle bénédictine, Santa Maria del Monte, est en ruines, près de la grotte basilienne appelée la Giaconella. Ces deux chapelles monastiques se composent l'une et l'autre d'une simple nef à trois travées, sur laquelle





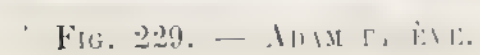


Fig. 229. — Adam et Ève. Fig. 230. — L'Annonciation.

Bas-reliefs signés par maître Sarlo de Muro (1209). Campanile de la cathédrale de Rapolla.

on distingue les amorces de voûtes d'arêtes ruinées ; un clocher rectangulaire s'élève à côté de l'entrée. Deux autres églises de la même région, San Lorenzo in Tufara, près de Pescopagano[1], et la *Gloriosa* de Montemilone[2] ont trois nefs séparées par des piliers carrés et couvertes en charpente. Ces édifices ont le même aspect rustique et pauvre que les vieilles basiliques de la Molise ; comme ces dernières, les chapelles isolées de la région du Vulture ne semblent pas être antérieures au XIIIe siècle.

Dans la ville même de Melfi, les seuls restes de constructions anciennes qui se soient conservés autour de l'indestructible campanile sont des portes, dont l'arcade est décorée de feuillages et de zigzags ; la porte de l'église de Sant'Andrea peut remonter au XIIe siècle ; celle de Santa Maria la Nuova est du XIIIe. Parmi ces portes, la plus richement ornée semble avoir appartenu non pas à une église, mais à un palais : c'est ce que l'on peut inférer d'une inscription obscure, gravée sur l'archivolte inférieure en caractères

1. D'après une inscription gravée sur le portail de San Lorenzo in Tufara, l'église a été brûlée au XVIe siècle et restaurée en 1542. La curieuse abside tréflée a été rebâtie ; les deux absidioles sont anciennes. L'arc triomphal en tiers-point est du XIVe siècle : il repose sur de curieux chapiteaux en tuf, grossièrement ornés de feuillages et de figurines. Un clocher analogue à ceux des églises bénédictines voisines du mont Vulture est adossé à la façade, à droite de l'entrée ; il a été rebâti, comme la plus grande partie de l'édifice.

2. G. B. Guarini, *Napoli nobma*, IX, 1900, p. 135.

bizarres, et qui nomme un « patron » appelé Ranfridus, tout en célébrant sa demeure, brillante comme la lune qui, du haut du ciel, illumine la terre [1]. Le feuillage épineux qui est découpé sur l'archivolte et les demi-boules ouvragées qui se détachent en relief sur le cadre de marbre sont d'évidentes imitations du décor des grands portails apuliens. Les portes d'églises ou de palais conservées à Melfi sont, comme les chapelles dispersées dans la campagne, l'œuvre d'artistes locaux. La ville même de Melfi a été la patrie de constructeurs, tels que les trois maîtres qui jetèrent un pont sur le ravin creusé à pic derrière la ville forte de Muro, et qui, l'ouvrage terminé, le signèrent de leurs noms, accompagnés de leur titre de citoyens de Melfi [2].

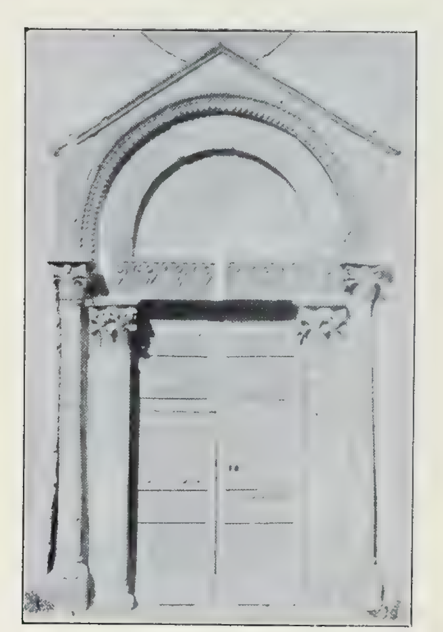


Fig. 231. — Portail du xiie siècle, à Marsico Nuovo (Basilicate).

Une école secondaire se forma, vers la fin du xiie siècle, dans cette ville de Muro, où des constructeurs furent appelés de la ville centrale de la région. Dans la petite école de Muro, un maître qui s'est élevé au-dessus de ses compatriotes a laissé sa signature sur une série d'œuvres. Il avait nom Sarolus; — en italien moderne, Sarlo [3]. Ce nom est tracé en caractères cursifs sur la paroi extérieure d'une chapelle bâtie en face de Muro, dans le faubourg de Capitignano, séparé de la ville par le ravin que franchit le vieux pont [4]. La chapelle de Capitignano a trois nefs et des piliers carrés; elle est couverte en charpente : c'est une église de campagne, pareille à celles qui se trouvent isolées loin des centres habités, comme la *Gloriosa* de Montemilone. Dans la ville de Potenza, l'église de San Michele ressemble trait pour trait à la petite église voisine de Muro : il est possible qu'elle ait eu pour architecte maître Sarlo [5].

Cet artiste a construit un édifice plus important et mieux décoré, l'église de Santa

1. « Hec domus ut luna celo terra nitet una vi. Ranfridus secunxa da patronus. Vivant rectores Johannes necne Rob(*ertus?*). » Giovanni et Roberto sont probablement les architectes. — Cf. *I. Monumenti medievali della regione del Vulture*, p. viii, fig. 9.

2. *Ingus protomagister. Johannes cognomine Cito. Johannes Musaneri. Cives Melfienses.* MC. Cette inscription, dont la lecture laisse place à des doutes, notamment pour le millésime, a été reproduite par Schulz (I, p. 10) et, d'après lui, par d'autres historiens. Elle a disparu depuis nombre d'années; quant au pont, avec son arche en plein cintre, il sert encore aux muletiers et aux paysans qui traversent le torrent.

3. Lenormant a supposé que ce nom était normand et l'a transcrit sous la forme « Sarule » (*A travers l'Apulie et la Lucanie*, I, p. 188, n. 1). On doit admettre cependant que, dans le nom de *Sarolus*, l'accent est sur la première syllabe. C'est avec cette accentuation que le nom du maître de Muro est introduit dans un vers de l'inscription de Santa Maria di Perno : « *Quod scriptura legit magister Sárolus egit.* » Dans l'inscription de Rapolla la forme *Saróli* est attirée par la rime *sóli*.

4. Martuscelli, *Monografia di Muro Lucano*; Naples, 1896.

5. Cette église a été découverte par F. Lenormant (*A travers l'Apulie et la Lucanie*, I, p. 316). L'église de la Trinité, que le savant voyageur a également signalée à Potenza, ne conserve pas de restes antérieurs au xive siècle. Voir un croquis de la façade de San Michele dans la brochure : *I Monumenti mediev. delle regione del Vulture*, p. xxiv, fig. 46.

Maria di Perno, élevée au sommet d'une colline couverte de châtaigniers et de chênes, à peu près à égale distance de Potenza et de Melfi. L'église de Perno avait eu, dit-on, pour fondateur saint Guillaume de Verceil, qui avait établi, sur une montagne voisine d'Avellino, le monastère fameux de Montevergine. L'oratoire perdu au milieu des forêts de la Basilicate relevait du monastère du Goleto, dans lequel saint Guillaume était mort en 1142. Sur l'emplacement de la primitive église de Perno s'éleva, dans les dernières années de la domination normande, l'édifice qui est encore aujourd'hui le but de lointains pèlerinages et vers lequel les paysans de la Basilicate et de la Pouille montent, au mois de mai, par les *tratturi* qui conduisent les troupeaux transhumants aux pâturages de montagne[1]. Une longue inscription, gravée sur le portail de l'édifice, donne avec le plus grand détail les dates et les noms. Le travail a été commencé en 1189 et achevé en 1197, alors que Mère Agnès était abbesse du monastère du Goleto. Deux prieurs, attachés sans doute à ce monastère, s'occupèrent successivement de la construction. Un seigneur normand, Gilbert de Balvano, en fit les frais. Sarlo de Muro a été maître de l'œuvre, avec son frère Ruggiero; il a eu pour collaborateurs d'autres maîtres venus de la ville de Muro[2].



Fig. 232. — Portail du XII[e] siècle, à Marsico Nuovo (Basilicate).

L'architecture de l'église est simple : à chacun des piliers carrés qui séparent les trois nefs est adossée une demi-colonne qui n'a aucune fonction active dans la construction. Au-dessus de ces colonnes sont encastrées, dans le mur de la nef, des consoles ornées de figurines, qui

1. Sur le pèlerinage de Perno et sur la curieuse littérature populaire dont il a été le sujet, on peut voir mon article de la *Revue des Deux Mondes* (*Sur les chemins des pèlerins et des émigrants*, 15 octobre 1897, p. 843-844 et 849) et le petit livre savant et charmant de M. le député G. Fortunato, *Santa Maria di Perno*, Trani, 1899.

2. Sur l'architrave du portail :

✝ Hanc Gilleberteus di Balbano dedicat edem
In qua altam posuit divina potentia sedem.
Fecit ut a Domino ferret celeste talentum
Hic (?) orans animas poterit salvare parentum

Anno millesimo centesimo octuagesimo nono nostre salutis celestis
Magister Sarolus et Rogerius frater ejus et aliorum magistrorum
Murane civitatis fecerunt hoc opus.

Sur l'archivolte :

Agnes abbatissa simul qua preside facta est
Sumat pro meritis premia digna suis.
Centum mille decem novies septemque feruntur
Anni ex quo Deus est tempore factus homo.

Noscite preclaram quique specialis ad edem.
Quod prior hoc egit Bartholomeus opus,
Alterius (?) cepit..

Sur le tympan (suite du vers précédent) :

.. Set abhinc opus iste non egit.
Conferat utrique regna suprema Deus.
Quod scriptura legit Magister Sarolus egit.

Ces inscriptions, difficiles à lire, à cause des abréviations multiples et singulières, ont été fort exactement publiées par M. G. Fortunato (*Arch. stor. per le prov. napol.*, XVI, 1891, p. 661-664).

supportaient sans doute des arcs doubleaux. Ces doubleaux ont disparu; les voûtes en berceau qui couvrent les trois nefs sont modernes[1]. L'église avait un narthex voûté d'arêtes, dont une partie s'est conservée, à demi engagée dans une maisonnette moderne. La partie la plus curieuse de l'édifice est le portail; deux archivoltes superposées, l'architrave et une partie du tympan sont couverts par les caractères serrés de l'inscription où Sarlo s'est nommé avec ses collaborateurs. Une moulure en biseau, qui fait tout le tour de l'encadrement de la porte, est ornée de motifs en relief : des folioles retournées, des monstres rampants et des têtes humaines alternent avec des demi-boules analogues à celles qui décorent la vieille porte de palais conservée à Melfi. Dans le tympan, une croix d'un léger relief est cantonnée de deux méandres dessinés sur le marbre par des incrustations de lave, et qui reproduisent un motif commun dans les pavements byzantins qu'ont imités les marbriers romains. Sarlo de Muro, de même que Noslo, l'architecte du campanile de Melfi, a tiré parti des matériaux ignés fournis par le mont Vulture.



Fig. 233. — Portail de la cathédrale d'Anglona, en Basilicate (XIIIe siècle).

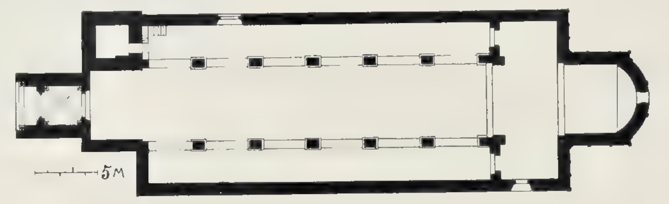


Fig. 234. — Plan de la cathédrale d'Anglona[3].

Dix ans après avoir achevé l'église de Perno, maître Sarlo bâtit, près de Melfi, le campanile de la cathédrale de Rapolla : deux reliefs sont encastrés au premier étage de la tour massive et carrée (*fig.* 229 et 230). Sur l'un d'eux, qui représente *Adam et Ève* mangeant le fruit défendu à côté de l'arbre du Paradis terrestre, Sarlo a gravé la date de l'ouvrage, 1209. Sur l'autre, qui représente l'*Annonciation*, il a inscrit le nom de Riccardo, évêque de Rapolla, qui fit les frais de la construction, et il a signé son nom, en ajou-

1. Le transept et le chevet ont été reconstruits de nos jours. Voir le plan de l'édifice dans la brochure : *I Monumenti medievali della regione del Vulture*, p. XIX, où sont réunies diverses vues de l'église de Perno.

2. Cette porte a été reproduite pour la première fois par M. B. Croce, d'après un dessin de G. Petolini (*Napoli nob*ma, II, 1893, p. 184, fig. 42).

3. Relevé en collaboration avec M. Vittorio di Cicco.

tant qu'à lui seul il a fait tout l'ouvrage, c'est-à-dire qu'il a été à la fois l'architecte et le sculpteur[1]. Les deux bas-reliefs du campanile de Rapolla font connaître comment un artiste de Basilicate, estimé en son pays, traitait l'art religieux et la représentation de la forme humaine, au commencement du XIII[e] siècle. Les images sculptées sur les deux plaques de marbre juxtaposées offraient aux regards levés des fidèles un ensemble iconographique dont le sens est expliqué dans quatre hexamètres, que maître Sarlo a gravés au-dessus des figures d'Adam et Ève : la Faute est mise en parallèle avec la Rédemption ; Marie, la nouvelle Ève, répare, en donnant le jour au Sauveur, le mal causé par la mère du genre humain[2]. Pour traiter ce thème, le sculpteur de Muro s'est souvenu de ces ivoires byzantins qui furent, dans la Terre de Bari, les modèles de la sculpture monumentale : les deux personnages de l'Annonciation, encadrés chacun dans un édicule, ont l'air de former les deux feuillets d'un diptyque. L'exécution du nu et de la draperie est incertaine et gauche. Architecte ou sculpteur, maître Sarlo, qui personnifie pour l'histoire tout l'art local de la région du Vulture, pendant le moyen âge, garde, en face des artistes apuliens de son temps, une simplicité archaïque et une grossièreté campagnarde.



FIG. 235. — CHEVET DE LA CATHÉDRALE D'ANGLONA.

Les maîtres de Melfi et de Muro pénétrèrent-ils dans le pays qui s'étend au sud-ouest de Potenza? Allèrent-ils travailler dans les villes qui, du haut des crêtes boisées, dominaient les lits immenses des torrents desséchés? Rien ne le prouve. Dans la basse Basilicate, où les moines basiliens avaient laissé des édifices tels que la curieuse église voisine de San Chirico Raparo[3], paraissent, vers la fin du XII[e] siècle, quelques monuments d'un art local, qui diffère notablement de l'art rustique adopté dans la région du Vulture. Ceux de ces monuments qui ont survécu, au moins en partie, aux tremblements de terre, se trouvent à peu de distance du cours de l'Agri. A Marsico Nuovo, deux portails anciens en marbre sont encastrés dans deux églises modernes, aux deux extrémités d'une place. Ces deux portes sont surmontées d'une archivolte portée par deux colonnes antiques adossées aux pilastres de

1. Pour le texte de ces inscriptions, voir la brochure : *I Monumenti della regione del Vulture*, p. x ; et le petit volume de M. G. FORTUNATO, *Rionero medievale*, p. 18.

2. FRAUDE SUA COLUBER PER POMUM DECIPIT EVAM,
DATQUE VIRO MULIER MORTEM SIMUL ET SIBI SEVAM ;
EVE DAMNA PIA REPARAVIT VIRGO MARIA,
DUM REGEM PEPERIT QUI FUIT, EST ET ERIT.

3. Voir plus haut, p. 122-124 ; fig. 39-41.

l'entrée. L'une de ces portes a des chapiteaux ornés d'acanthe épineuse; sur le linteau sont gravés des fleurons de style byzantin (*fig.* 231)[1]. L'autre porte, qui a fait partie d'une église dédiée à saint Étienne, est plus compliquée et plus bizarre. Les chapiteaux des colonnes adossées sont composés de figurines de bœufs représentés debout. Les pilastres sont divisés en caissons à l'antique, bordés de rais de cœur, qui servent de cadre à d'informes magots sculptés : des hommes en tunique longue ou en chasuble sacerdotale, un évêque coiffé d'une mitre triangulaire (*fig.* 232).

La seule église ancienne d'architecture locale qui soit encore debout dans la basse Basilicate est la cathédrale d'Anglona, autour de laquelle s'est fait le désert et qui, du haut de sa colline abandonnée, regarde au loin le lit de l'Agri, les campagnes fièvreuses et la mer Ionienne. Un portail bas et pesamment orné donne accès dans la cathédrale où entrent librement les animaux de la *masseria* voisine. Les zigzags irréguliers, les têtes humaines serrées les unes contre les autres, en manière de modillons, sur l'archivolte supérieure, les quatre symboles des Évangélistes rangés autour de l'agneau de Dieu sont d'une sculpture plus grossière encore que les reliefs signés par Sarlo de Muro (*fig.* 233). Le narthex interposé entre ce portail et la nef paraît être du même temps que le corps de l'édifice. Comme ce narthex est couvert de voûtes d'ogives, la cathédrale toute entière doit être reportée au XIII[e] siècle. L'église, à l'intérieur, est une basilique à trois nefs, dont les piliers rectangulaires sont unis par de larges arcades; un campanile carré, élevé à l'entrée de l'édifice, a donné à celui-ci une silhouette toute différente de celle des églises basiliennes. Cependant des fresques de style byzantin, accompagnées d'inscriptions grecques, ont été peintes sur les parois des bas-côtés et jusque sur les pilastres. Dans l'architecture même de l'église, des réminiscences de l'art chrétien d'Orient sont visibles et frappantes. En face du narthex voûté d'ogives, le sanctuaire saillant, avec sa voûte en berceau, rappelle la ruine énigmatique de la Roccelletta (*fig.* 234)[2]. A l'intérieur du chevet, au-dessus du toit de l'abside, l'architecte a tracé une série de grands arcs en quart de cercle, qui s'appuient les uns sur les autres et qui encadrent une sorte de grande arcade tréflée (*fig.* 235)[3]. Cette décoration bizarre, dont on chercherait en vain un second exemple dans toute l'Italie, est un développement de celle qui se trouve communément dessinée en briques sur le chevet des églises de Grèce, depuis le XII[e] jusqu'au XIV[e] siècle[4]. L'artiste local qui a appliqué à une basilique latine une telle décoration s'est inspiré, sans aucun doute, de quelque église fondée non loin de l'Agri par des moines basiliens.

1. Une porte de même style, mais plus simplement décorée, se trouve dans le bourg de Calvello.

2. P. 127 ; fig. 44.

3. Les briques qui, dans la construction du chevet, sont disposées sans ordre, au milieu des moëllons réguliers de calcaire taillé, semblent provenir d'une construction antérieure. Sur ces briques sont estampées des images d'animaux affrontés qui rappellent les sculptures napolitaines du IX[e] siècle. Quelques-unes de ces briques, ramassées au pied de la cathédrale d'Anglona, ont été déposées par M. Vittorio di Cicco au musée provincial de Potenza.

4. Cf. COUCHAUD, *Choix d'églises byzantines*, église de Capnicaréa et de Saint-Théodore, à Athènes (pl. 10 et 14); église de la Péribleptos, à Mistra (pl. 20); — G. LAMPAKIS, *Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce;* Athènes, 1902, p. 46, fig. 88 (Saint-Nicodème, Athènes); p. 47, fig. 89 (église Μεγάλων Πυλῶν, Thessalie); p. 48, fig. 90-91 ; p. 49, fig. 92.

CHAPITRE II

L'ARCHITECTURE DANS LES ABRUZZES

Les Abruzzes séparées de la Campanie et de l'Apulie. Leur histoire jusqu'à la fondation du royaume normand. Morcellement de la région en « conques » encloses de montagnes ; rareté des villes. Développement remarquable de l'art dans ce pays de monastères et de villages.

I. Catacombes et cryptes ; étendue des cryptes ; difficulté de les dater. — Basiliques à trois nefs. — San Pietro d'Alba Fucense ; église établie dans un temple antique ; colonnes cannelées et chapiteaux corinthiens. — Grand nombre des basiliques à piliers appareillés. — Église bénédictine de San Giovanni *in Venere ;* son histoire ; les trois époques de la construction, indiquées par les matériaux employés ; importance des remaniements du xive siècle ; le plan primitif. — Une église bénédictine de la fin du xie siècle ; Santa Maria *in Valle Porclaneta.* — Les deux églises de San Clemente, dans l'ancienne île de la Pescara et au bord de Vomano : basiliques à une et à trois absides. — Autres basiliques de même type conservées dans les trois provinces des Abruzzes. — Manque de symétrie dans ces constructions : formes diverses des piliers. — Églises à nef unique dans la région d'Aquila. — Les deux cathédrales de Valva : l'église inachevée de Sant'Alessandro et la grande église de San Pellino ; le plan tréflé des absides rappelle des monuments célèbres de Toscane et de Lombardie.

II. L'extérieur des églises. — Les façades rectangulaires. — Petitesse des fenêtres ; les roses et les *oculi* ; archivoltes monolithes. — Les matériaux romains et les inscriptions décoratives. — Les façades ; pilastres ; colonnettes adossées. Le décor en damier, composé de colonnettes et de corniches ; Santa Giusta de Bazzano et la cathédrale d'Assise. — Le chevet de San Pellino et sa *loggia* de style lombard.

III. Les voûtes. — Voûtes d'arêtes sur les bas-côtés. Premières voûtes d'ogives. — Ruines de l'ancienne cathédrale de Teramo, brûlée en 1156 ; le sanctuaire inachevé et sa voûte d'ogives ; architecture lombarde. — Santa Maria di Ronzano, église construite avant 1181. Singularités de son plan : les trois absides cachées derrière un chevet plat ; voûte d'ogives sur le sanctuaire. — L'église de San Clemente a Casauria restaurée et agrandie par l'abbé Léonas. Le porche (1176-1182) ; voûtes d'ogives ; architecture monastique de la Bourgogne adaptée au goût local. — L'oratoire projeté au-dessus du porche et la *loggia* qui l'a remplacé. Reconstruction des arcades de la nef et des façades latérales. Le chevet, construction bourguignonne. Voûtes d'ogives projetées sur le chœur. — Églises complètement voûtées ; voûtes archaïques en berceau brisé.

Les Abruzzes se trouvaient plus éloignées que la Basilicate des rivages maritimes de l'Italie méridionale, près desquels la civilisation et l'art avaient fait, au xie et au xiie siècle, de rapides progrès. Les « conques » fertiles, encloses dans les montagnes que dominaient la corne du Gran Sasso et le large dos de la Majella ne communiquaient que difficilement avec la Campanie et n'avaient aucun rapport naturel et direct avec l'Apulie. Pendant les premiers siècles du moyen âge, cette Suisse italienne était restée séparée des groupements politiques qui s'étaient formés dans l'Italie du sud. Le partage des États lombards avait rattaché les Abruzzes non pas au duché de Bénévent, mais au duché de Spolète. Sous Charlemagne, les Abruzzes furent englobées dans le royaume d'Italie, que le grand empereur étendit depuis les Alpes jusqu'au Fortore[1], et dont la

1. N. Faraglia, *Saggio di Corog. Abruzzese* (*Arch. stor. per le prov. napol.*, XVI, 1891, p. 653).

frontière fut reculée ensuite au Sangro. Dans l'enceinte des montagnes, sur lesquelles s'étendait la suzeraineté des ducs de Spolète et des empereurs germaniques, les marquis et les comtes qui succédèrent aux gastaldes lombards restèrent des seigneurs presque indépendants. Le premier vainqueur qui força, en venant du sud, l'entrée de la citadelle naturelle où étaient retranchés ces maîtres redoutables des vallées et des forêts fut Robert Guiscard : il soumit quelques-uns des comtes des Abruzzes à l'autorité lointaine du duc d'Apulie. Enfin, au temps de Roger, le premier roi de la dynastie normande, les Abruzzes furent incorporées au royaume de Sicile, dont elles ont fait partie jusqu'à la fondation du nouveau royaume d'Italie.

Cette région qui, pendant plusieurs siècles, avait formé une sorte de pays à part, entre l'Italie du Nord et l'Italie du Sud, n'avait pas une ville capable de devenir un centre, comme Melfi, en Basilicate. Chacune des hautes plaines entre lesquelles se dressaient d'épaisses barrières de montagnes était un petit monde fermé, hors duquel le rayonnement d'une capitale aurait eu peine à percer. Dans l'intérieur même d'une « conque » ou d'une vallée, les grosses agglomérations d'habitants étaient rares. Pendant le moyen âge, la plupart des comtés et des évêchés des Abruzzes, qui eurent à peu près les mêmes limites [1], ne prirent point le nom d'une résidence du seigneur ou d'une ville habitée par l'évêque. Les comtés et les évêchés de Teate et des Marses rappelèrent le souvenir d'une ville antique et d'un peuple éteint. La région dite de Valva, dont un comte et un évêque portaient le nom, n'avait pour centre qu'une église, qui s'élevait, entourée de quelques maisons, sur les ruines de Corfinium [2]. La population était répartie dans des bourgs disséminés, dont les uns relevaient du comte, d'autres de l'évêque, et dont la plupart appartenaient aux abbayes bénédictines qui avaient pullulé dans les solitudes agrestes. Depuis la ruine des villes romaines, achevée par les invasions, jusqu'au milieu du XIIIe siècle, les Abruzzes furent un pays de monastères et de villages [3]. Les paysans, rudes montagnards aux mœurs primitives, se souciaient peu d'industrie et d'art. Mais les évêques et les moines surent profiter de leur puissance pour élever d'un bout à l'autre des « trois Abruzzes » une quantité de monuments qui, par leur nombre et par la richesse de leur mobilier sculpté, dépassent de bien loin les constructions médiocres qui sont encore éparses sur les croupes boisées de la Basilicate [4].

1. Faraglia, *Arch. stor. per le prov. napol.*, XVI, 1891, p. 430.
2. Faraglia, *Codice diplom. Sulmonese*, Introduction, p. XIV-XXI.
3. E. Gothein, *Die Culturentwickelung Sud-Italiens*, p. 5.
4. L'art des Abruzzes, depuis le XIe siècle jusqu'à la conquête angevine, n'a encore été l'objet d'aucun essai historique. Les études de MM. de Nino, Bindi, Piccirilli, Calore, Savini, qui ont préparé des matériaux solides pour l'histoire artistique de la région, sont des monographies, disposées sans suite logique dans une revue ou dans un volume. Pour plusieurs monuments de grande importance, les études préliminaires se bornaient jusqu'ici à une simple indication ou à une description insuffisante. Les quelques pages que M. L. Gmelin a publiées en 1889 dans la *Deutsche Bau-Zeitung* (*Architektonisches aus den Abruzzen*; vingt-troisième année de la revue, p. 563 et suiv.) ne mentionnent que des monuments du XIVe et du XVe siècle, à Sulmona et à Aquila ; l'auteur néglige complètement l'architecture du XIIe et du XIIIe siècle.

I

Le sous-sol calcaire de la conque d'Aquila renferme des restes d'anciennes catacombes chrétiennes, qui ont servi de cryptes à des églises du moyen âge : l'église de San Vittorino s'élevait sur les catacombes de l'antique Amiternum, dont les parois furent décorées de fresques votives au XIVe et au XVe siècle; l'église de Santa Giusta, près de Bazzano, s'adosse à une colline dans laquelle avaient été creusées des galeries funéraires.

Des cryptes presbytérales, dont les voûtes sont soutenues par des piliers, ont conservé leur aspect primitif sous le sanctuaire de quelques églises qui ont été ruinées ou rebâties : c'est ainsi que, sur un mamelon qui domine le village de Borgocollefegato, situé à mi-route d'Avezzano et de Rieti, le nom de l'église de San Giovanni est gardé par une crypte dont l'abside massive sort de terre, comme la base d'une tour détruite, au milieu d'un bois de chênes. Les vieilles cryptes des Abruzzes atteignent à des dimensions remarquables. Dans le village d'Assergi, blotti au pied du Gran Sasso, la crypte de l'église de San Franco occupe une moitié de la nef ancienne et une partie de l'un des bas-côtés [1]. Les seize piliers de la crypte conservée sous l'église de Sant'Eusanio Forconese, non loin d'Aquila, semblent prolonger leurs quinconces à perte de vue dans la pénombre [2]. Les cathédrales de Sulmona et de Chieti avaient des cryptes plus grandes encore et de même plan [3], dont les voûtes et les chapiteaux mêmes ont été recouverts de stuc.

Ces églises souterraines, qui n'avaient point à souffrir des reconstructions successives, comme les églises supérieures, sont difficiles à dater [4]. Celles que les stucs modernes n'ont point masquées sont, pour la plupart, des constructions d'une rudesse barbare : les doubleaux épais de leurs voûtes d'arêtes reposent sur des piliers dont les écartements sont irréguliers, les diamètres inégaux, les hauteurs et les formes mêmes diverses; tantôt les chapiteaux n'ont point de base, tantôt ils ont pour base un chapiteau renversé. Des cryptes aussi grandes que celles des cathédrales de Sulmona et de Chieti, et aussi grossièrement construites que celles d'Assergi et de Sant'Eusanio s'étendent sous les cathédrales de Rieti et d'Ascoli [5], les deux premières villes de l'Ombrie et des Marches, au-delà de l'ancienne

1. I. C. Gavini, *l'Arte*, IV, 1901, p. 321 (plan).
2. P. Piccirilli, *Rassegna Abruzzese*, IV, 1900, p. 40-41 (dessin).
3. P. Piccirilli, *Monumenti architettonici Sulmonesi*, 1891, pl. XII et X; — Schulz, II, p. 38, fig. 68.
4. La crypte de Sulmona peut faire partie de la cathédrale commencée, en 1075, par l'évêque Transmundus; mais le chevet, auquel sont adossées les voûtes de cette crypte, a été rebâti au commencement du XIVe siècle (documents dans l'ouvrage de Piccirilli, p. 86 ; vue du chevet, pl. V). La crypte de Chieti, commencée, avec l'église supérieure, par l'évêque Atto, avant 1071, était consacrée à saint Justin dès 1095. Il est possible que la crypte d'Assergi ait été construite en même temps que l'église supérieure en 1150 (Gavini, *art. cité*) ; mais la crypte de Sant'Eusanio doit être antérieure à la date de 1198, qui est celle de la consécration de l'église (Piccirilli, *art. cité*, plus haut, n° 2).
5. Schulz, II, p. 2 et 3, fig. 60 et 61.

frontière napolitaine. Les cryptes les plus archaïques des Abruzzes doivent être rattachées aux constructions de l'Italie Centrale.

Les églises antérieures à la conquête angevine sont encore nombreuses dans les trois provinces des Abruzzes. La plupart d'entre elles sont des basiliques très simples, à trois nefs.

Il faut mettre à part la singulière église de San Pietro, placée sur le sommet de la colline d'Alba Fucense, parmi les blocs préromains de la citadelle qui fut, au milieu d'une enceinte de montagnes tristes et froides, la prison de Persée et de Syphax. Les parois latérales de cette église appartenaient à la *cella* d'un temple romain, bâti sur un soubassement de grandes pierres polygonales, au bord d'une pente abrupte. Le temple était un édifice prostyle, précédé de quatre colonnes. Les constructeurs de l'église abattirent la façade de la cella; deux des colonnes furent jetées bas ; les deux autres restèrent debout. Elles furent englobées dans des murailles qui, en continuant les murs latéraux de la cella, donnèrent à l'église une longueur double de celle du temple[1]. La façade postérieure de la cella fut éventrée pour faire place à une abside, construite, avec son soubassement, tout en blocs romains (*fig.* 236). A l'intérieur de l'édifice, la division des nefs fut marquée par deux files de huit colonnes cannelées, surmontées de chapiteaux corinthiens, sur lesquels furent élevées des arcades en plein cintre. L'église, qui s'était installée dans le temple en le faisant éclater de toutes parts, et qui avait achevé son élévation de basilique en pillant les ruines environnantes, garda l'orientation du monument païen : sa façade regarda, comme celle du temple, l'orient, et non le couchant.

Cette construction, faite d'emprunts à l'antiquité, pourrait remonter aux premiers siècles du christianisme. Mais, dans son état actuel[2], la basilique d'Alba n'est sans doute pas, en dépit de son air de vétusté, antérieure à la conquête des Abruzzes par le premier roi normand; la corniche de l'abside, avec ses modillons sculptés, qui séparent des rosaces ou des monstres d'un relief énergique, est peut-être contemporaine de Frédéric II.

L'église d'Alba reste, d'ailleurs, dans les Abruzzes, un monument unique. Élevée par un abbé inconnu de l'Ordre de saint Benoît, elle est la seule église monastique de la région dont les nefs soient séparées par deux files de colonnes antiques. Le type d'édifice qui devint commun dans les Abruzzes est celui de la basilique à piliers appareillés.

Une église bénédictine, dont la légende fait remonter les origines jusqu'au temps de saint Benoît, et qui, avant le XIe siècle, appartint successivement au Mont-Cassin et à Farfa[3], occupe un promontoire boisé, d'où la vue s'étend au loin sur l'embouchure du Sangro et sur l'Adriatique. Ce haut lieu avait été consacré dans l'antiquité au culte de Vénus *Conciliatrix*. L'église du promontoire voisina longtemps avec les ruines du temple, qui achevèrent

1. C. Promis, *le Antichità d'Alba Fucense*, Rome, 1830; reprod. par Salazaro (II, p. 47) et par Bindi (p. 872-873); — Schulz, II, p. 87; *Atlas*, pl. LII, fig. 8; — P. Piccirilli, *Rivista Abruzzese*, 1894, p. 200 et suiv.

2. Le portique est une addition du XVe siècle, qui ne fait pas corps avec l'édifice du moyen âge.

3. Bindi, *Album*, pl. 209.

de disparaître au xv[e] siècle : dédiée à la Vierge et à saint Jean-Baptiste, elle prit le nom de San Giovanni *in Venere*[1].

Le monastère bâti auprès de l'église dans les premières années du xi[e] siècle fut riche et puissant jusqu'au milieu du xiv[e] : il était déjà presque désert quand la plupart des bâtiments furent démolis par le tremblement de terre de 1456. Depuis lors l'église fut donnée à une série d'abbés commendataires qui la laissèrent dépérir. Au temps de Léon X, le poète burlesque Francesco Berni fut chargé d'administrer les terres de San Giovanni in



Fig. 236. — Chevet de l'église de san pietro à alba fucense.

Venere, pour son patron, Guiberti, évêque de Vérone, qui en avait reçu le bénéfice : dans deux sonnets et un madrigal, il décrit plaisamment les ruines qu'il avait à garder et l'église ouverte à tout venant, bêtes et gens :

> Per mezzo della chiesa è una via,
> Dove ne van le bestie e le persone[2].

Aujourd'hui l'église n'a plus de prêtre ; l'office n'y est célébré qu'à de rares jours de fête. Les murailles croulantes de l'ancien monastère abritent une ferme, dont les volatiles

1. G.-M. Bellini, *Notizie stor. del celebre monastero benedettino di San Giovanni in Venere*, Lanciano, 1887, p. 16-20; Bindi, p. 364-368.

2. Sonnet xvii, cité par Bellini, p. 51.

et les pourceaux entrent familièrement dans les nefs. En dépit des tremblements de terre et du long abandon, l'édifice du moyen âge dresse encore, près d'un bouquet de grands chênes, la haute masse de ses nefs et de son chevet. Mais les parois extérieures et l'église tout entière portent la marque d'anciennes reprises et de reconstructions successives.

Le groupe des trois absides, dont les fenêtres étroites regardent la mer, se trouve divisé à mi-hauteur par un bandeau orné d'un appareil réticulé, qui est composé de briques en losanges. Au-dessus de ce bandeau, les absides sont bâties en matériaux menus et irréguliers, agglutinés par un mortier compact. L'abside centrale et l'absidiole du côté du Nord sont décorées d'arcatures en plein cintre, qui reposent sur de minces pilastres ; dans les écoinçons des arcades, une mosaïque de tuf noirâtre et de marbre blanc dessine des rosaces étoilées. L'absidiole du côté du sud a été remaniée : les rosaces font défaut et les arcatures sont tracées en tiers-point. La partie supérieure des trois absides est construite avec un appareil différent de celui qui compose la partie inférieure du chevet ; cet appareil est régulier et assemblé à joints vifs[1].

La crypte a été remaniée comme les absides. Elle ne ressemble plus aux vieilles cryptes des Abruzzes. Quatre colonnes de marbre cipollin sont alignées en file serrée devant l'abside centrale ; quatre autres sont adossées au mur qui clôt l'église basse, du côté de la nef. Ces colonnes sont surmontées de chapiteaux archaïques, en tronc de pyramide renversée. Seul le chapiteau d'un pilier adossé au mur latéral est décoré de feuillages secs et plats. Les voûtes d'arêtes qui couvrent la crypte sont beaucoup moins anciennes que les chapiteaux[2]. Les quatre colonnes qui occupent le milieu de la crypte sont rattachées au mur du chevet et aux parois latérales par des arcs doubleaux en plein cintre, d'une assez grande portée ; elles sont unies les unes aux autres par des arcs en tiers-point fort aigus. Les voûtes soutenues par ces arcs brisés sont contemporaines de l'absidiole du côté du sud, dont les arcatures sont en tiers-point. Ces voûtes ont été sans doute établies alors que la partie supérieure des absides a été reconstruite : la fenêtre qui a été percée dans l'abside centrale, à côté des anciennes meurtrières, se trouve encadrée non point dans l'appareil grossier qui forme le corps de l'abside, mais dans un remplissage en appareil régulier à joints vifs, qui tient toute la largeur de l'arcature centrale. Cette fenêtre basse est ornée de colonnettes et de chapiteaux à têtes humaines, comme la fenêtre ouverte dans la partie supérieure de l'abside, au milieu de la construction d'appareil régulier. Au-dessus des trois absides de pierre s'élève l'énorme mur du sanctuaire, construit tout entier en briques : trois constructions se trouvent superposées, de la base des absides au faîte du chevet.

Cette stratification d'appareils différents n'est pas moins distincte sur le mur latéral du côté du sud. Ici l'appareil grossier forme à peine quelques assises ; le mur d'appareil régulier contient une porte de marbre, de hautes fenêtres en plein cintre et une corniche

1. Photographie dans l'*Album* de Bindi ; pl. 102.
2. Plan dans l'*Atlas* de Schulz ; pl. LII, fig. 10.

faite de modillons simples et uniformes. Un pan de ce mur s'est abattu ; il a été remplacé par la construction de briques, dans laquelle ont été réemployés le cadre en pierre des fenêtres et les modillons tout taillés (*fig.* 237).

A quels siècles appartiennent ces trois constructions si clairement délimitées ? Des documents et des inscriptions authentiques apprennent que l'église de San Giovanni in



Fig. 237. — Mur latéral de l'église San Giovanni in Venere ; trois constructions superposées.

Venere a été rebâtie en 1015 par Transmundus, marquis de Chieti, et, un siècle et demi plus tard, par l'abbé Oderisius, qui devint cardinal. Cette dernière reconstruction fut commencée au mois d'avril de l'année 1165 ; elle se prolongea, semble-t-il, pendant toute la vie d'Oderisius, qui resta en fonctions pendant quarante-neuf ans. La porte latérale du côté du nord, qui conduisait dans le cloître, et à côté de laquelle est encastrée l'inscription qui relate le commencement des travaux [1], n'a été exécutée qu'en 1204, c'est-à-dire dans l'année même où mourut l'abbé Oderisius. Cette porte, sur laquelle un maître Alexandre

1. Anno Dominice Incarnationis M. C. sexagesimo quinto indictione XII mense aprilis Ego Oderisius Dei gratia sancti Ioannis in Venere abbas et sancte romane ecclesie subdiaconus basilicam sancti Ioannis in Venere construere et dedicare Domino cepi (Schulz, II, p. 47 ; Salazaro, II, p. 40 ; Bindi, p. 393).

a gravé son nom, près de la date, n'est qu'un assemblage de marbres antiques et de morceaux de *transenna* décorés d'entrelacs, qui proviennent d'une église antérieure au XIe siècle.

La porte du côté du sud est d'une construction plus savante que la porte datée de 1204 ; avec son archivolte en fer à cheval et les deux statuettes de haut relief placés dans son tympan, elle a, dans sa construction et sa décoration, les mêmes caractères distinctifs que le grand portail de la façade, exécuté au temps de l'abbé Rainaldo, qui siégea de 1225 à 1230. La façade, qui est bâtie en appareil régulier depuis sa base, est contemporaine de la porte ou antérieure de peu d'années : en effet, la moulure très nettement profilée, qui sert de tailloir aux chapiteaux des pilastres du portail, se continue sur toute la largeur de la paroi[1].

La construction en appareil régulier est sans doute celle qui a été commencée en 1165 par Oderisius et qui n'a été, semble-t-il, achevée qu'après la mort de l'abbé-cardinal. Cette construction ne forme plus qu'une faible partie de l'enveloppe murale. La partie supérieure de la façade, au-dessus du bizarre pignon qui surmonte le portail, est construite en briques, comme le mur du chevet, au-dessus des absides. C'est en briques également que sont bâtis les piliers et les murs des trois nefs, qui sont couvertes en charpente, ainsi que les voûtes d'ogives établies sur le chœur. Voûtes et piliers sont des imitations grossières de l'architecture française[2]. La construction de l'intérieur de l'église tout entière, accompagnés de remaniements aux murs latéraux, ainsi qu'à la partie supérieure de la façade et du chevet, n'a été achevée qu'en 1344, comme en fait foi une inscription autrefois copiée par Polidoro :

ABSOLUTA FUIT DOMUS HEC SACRATA JOHANNIS
TEMPORE CUM DURA PREMERET VEXATIO FRATRES
GUILL. ABB. A. D. MCCCXLIIII[3]

Ainsi l'église de San Giovanni in Venere est aujourd'hui un monument du XIVe siècle, avec un portail du XIIIe, et des absides qui conservent, ainsi que la crypte, quelques restes d'une construction plus ancienne. Il reste d'ailleurs impossible d'attribuer à une date précise, avant l'année 1165, les chapiteaux archaïques de la crypte et la construction de deux des absides, avec leurs arcatures et leurs singulières rosaces en mosaïque de pierre et de marbre.

1. Le tombeau d'Oderisius a été adossé à cette façade. Il est composé d'un sarcophage de marbre cipollin, surmonté d'un fronton triangulaire. L'épitaphe, avec la date de 1209, est gravée sur le devant du sarcophage dans deux compartiments qui ont la forme des Tables de la Loi, et qui étaient entourés autrefois d'un encadrement de mosaïque (inscr. dans Bindi, p. 395, en note).

2. Chacun des piliers de la nef se continue, au-dessus du chapiteau, par un pilastre qui monte le long de la paroi de la nef et auquel est adossée une demi-colonnette, suspendue à mi-hauteur de la muraille, sur un culot. Ces colonnettes portent des arcs formerets en tiers-point, qui font saillie au-dessus des hautes fenêtres en plein cintre.

3. Bindi, p. 384.

Dans les reconstructions qui ont fait disparaître à peu près complètement l'édifice du xie et du xiie siècle, deux éléments de l'élévation et du plan primitifs ont été seuls conservés. La hauteur du sanctuaire, dont le pavement se trouve élevé de quatorze marches au-dessus de la nef, était déjà marquée à l'extérieur des absides par des arcatures anciennes qui correspondaient aux voûtes de la crypte; le plan, avec le long sanctuaire, sans transept saillant, ne semble pas avoir été modifié.

Ce plan, qui était celui de San Liberatore et de San Pietro *ad Oratorium*, fut reproduit, à la fin du xie siècle et au commencement du xiie, dans plusieurs églises bénédictines, imitations rustiques des grands monuments de la région campanienne. L'une de ces vieilles églises s'est conservée presque intacte, au fond d'un vallon qui s'ouvre dans la conque du lac Fucin; elle a gardé, avec son architecture primitive, son nom ancien : Santa Maria *in Valle Porclaneta*.

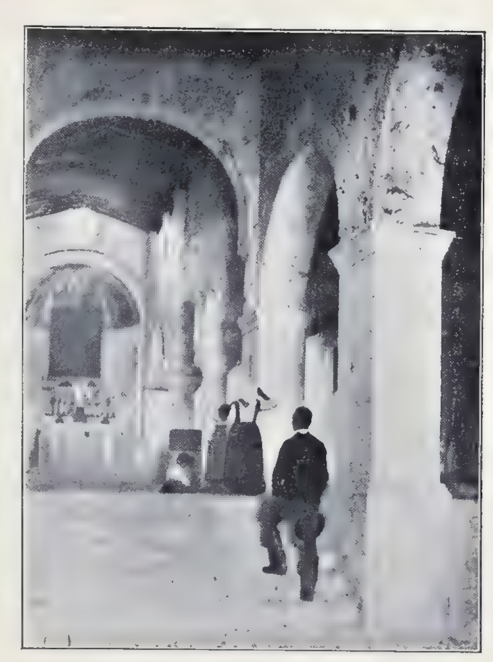


Fig. 238. — Intérieur de l'église de San Giovanni dell'Isola.

Le monastère de Santa Maria avait été donné au Mont-Cassin, par Berardus, comte des Marses, en 1080. L'église fut rebâtie aux frais de ce seigneur[1]. Elle est précédée d'un narthex pareil à ceux de Santa Maria d'Aquino et de San Liberatore. Sur l'un des pilastres de ce narthex est écrit le nom du donateur, le comte Berardus, fils de Berardus[2]; sur un autre pilastre on lit encore, dans une inscription étrangement pompeuse, le nom de l'architecte, qui s'appelait Nicolas[3].

Des piliers carrés, reposant sur des bases carrées, séparent les trois nefs. Les chapiteaux rudimentaires de ces piliers sont décorés de manière différente; les uns portent des denticules, des oves et des boudins striés comme des cordes, qui rappellent le décor à l'antique adopté par les architectes campaniens, et n'en diffèrent que par la grossièreté du travail; d'autres chapiteaux sont couverts de rosaces géométriques, d'entrelacs barbares et de figurines informes, gravées en silhouette par un artisan local.

1. Bindi, *Monumenti degli Abruzzi*, p. 900 et suiv.

2. HUJUS ECCLESIE PRIOR ES TU ERAS ATQUE LARGITOR IPSE QUI ES PRIORIBUS OMO. SIBI AUGEAT HONOR. BERARDUS B. NOMINE. Berardus avait fait diverses donations au monastère, entre autres celle du *castrum* de Rosciolo.

3.
HOC OPUS EST CLARI MANIBUS FACTUM NICOLAI.
CUI LAUS VIVENTI, CUI SIT REQUIES MORIENTI
VIVUS HONORETUR, MORIENS SUPER ASTRA LOCETUR.
VOS QUOQUE PRESENTES ET FACTUM TALE VIDENTES,
JUGITER ORETIS QUOD REGNET IN ARCE QUIETIS.
(Bindi, p. 902).

L'abside unique a été reconstruite un siècle ou deux après la fondation de l'église; mais la petite crypte, voûtée en berceau, qui conserve le plan primitif du chevet, n'a elle aussi qu'une abside, comme l'église de San Pietro *in Oratorium*.

L'église de San Clemente à Casauria, qui s'élevait à côté de l'un des plus illustres monastères d'Italie, avait, au milieu du xiie siècle, le même plan que l'église rurale de Santa Maria, perdue dans son vallon. Le monastère de Casauria avait été fondé vers l'an 866 par l'empereur Louis II, dans une île formée par deux bras de la Pescara. Les eaux « terribles » du torrent, qui, au xe siècle, faisaient encore un fossé redoutable aux ennemis du monastère, abandonnèrent peu à peu le bras occidental; mais la presqu'île garda longtemps le nom d'*Isola*[1].

Le monastère qui était jadis le centre d'un petit État, limité par la Pescara, le Trigno, le Mont Majella et la mer Adriatique, et dont la chronique fameuse est l'une des sources capitales pour l'histoire de l'Italie et de l'Empire, est depuis longtemps abandonné : un ermite, vêtu de la bure des Franciscains, a remplacé la population bénédictine. Seule, l'église n'a presque subi aucune altération depuis la fin du xiie siècle; le porche, le chevet et les murs latéraux eux-mêmes font partie de la reconstruction magnifique entreprise en 1176 et relatée solennellement dans la chronique; mais les arcades en tiers-point de la nef reposent sur des piliers, qui, à l'exception de deux, ont la forme carrée et les moulures élémentaires des piliers de San Liberatore; la crypte, ancienne et basse, a conservé ses piliers, faits de colonnes antiques mutilées, et ses voûtes pesantes; elle n'a qu'une abside, comme la crypte de Santa Maria *in Valle Porclaneta*[2]. Les parties les plus anciennes de l'église de Casauria ont été sans doute construites peu d'années après ce dernier édifice : en 1078, les Normands de Hugo Malmas et avaient mis le monastère à feu et à sang : quatre vieux moines avaient seuls échappé au massacre. L'abbé Grimoald dut reconstruire l'église au commencement du xiie siècle[3].

Une autre église, dédiée à saint Clément, et qui dépendait du monastère de Casauria, domine, du haut d'une colline proche de Teramo, le lit pierreux du Vomano. Cette église devait sa fondation à Hermengarde, mère de l'empereur qui avait fondé le monastère de Casauria[4].

L'édifice a conservé son plan de basilique[5], bien que les piliers aient été remaniés; sous le sanctuaire surélevé de cinq marches, se trouvait une crypte, qui a été comblée. Le portail est daté de 1108, par une inscription gravée sur l'un des montants. Dans son ensemble le monument remonte au commencement du xiie siècle. Il a sans doute été reconstruit en même temps que l'église de San Clemente a Casauria. Le chevet de l'église de Vomano

1. Cf. G. Pansa, *Il Chronicon Casauriense*, Lanciano, 1893, p. 3.
2. Calore, *Arch. Stor. dell'Arte*, IV, 1891, p. 9.
3. Pansa, *ouvr. cité*, p. 73.
4. Et non fille de cet empereur (Bindi, p. 500).
5. Voir la description minutieuse donnée par M. C. de Giorgi dans la *Rivista Abruzzese*, 1890, p. 241 et suiv., et les relevés publiés dans l'*Album* de Bindi, pl. 50.

ne reproduit pas exactement celui de l'église de la Pescara : il a trois absides, dont deux sont prises dans l'épaisseur du mur du chevet[1].

Le type des plus anciennes églises bénédictines, avec trois absides ou une abside unique, a été reproduit pendant le xiie et le xiiie siècle dans la construction d'une série d'églises, disséminées à travers les trois provinces des Abruzzes, et qui, pour la plupart, sont les restes de monastères éteints et détruits. Deux petites églises, dont les nefs se terminent par trois absides, Sant'Angelo de Pianella et Santa Maria del Lago, près de Moscufo[1], sont groupées à peu de distance l'une de l'autre, au nord de la Pescara, entre San Clemente a Casauria et l'Adriatique. Au milieu des montagnes qui séparent les conques d'Aquila et de



Fig. 239. — Chevet de l'église de Sant'Alessandro, près de Penima.

Sulmona, la grande église bénédictine de Santa Maria, dont la façade domine le village de Bominaco, élève son chevet tourelé de trois absides au sommet d'un âpre escarpement de rochers. L'édifice est à peu près tel qu'il était lorsque sa nef reçut un ambon daté de 1180.

Parmi les églises à trois nefs et à une seule abside, la plus grande est celle de San Tommaso, non loin de Caramanico, dont l'un des portails est daté de 1204[2]. Une série d'églises plus petites ont ce même plan. Telle était l'église bénédictine de Cartignano dont il ne reste que la façade et le chevet; l'abside unique a conservé les restes d'une curieuse peinture, datée de 1237[3]. Telles sont encore Santa Maria, près de la gare d'Antrodoco; Santa Maria delle Grazie, non loin de Rosciolo; San Giovanni dell'Isola, au nord

1. Schulz, *Atlas*, pl. LII, *fig*. 4 et 5.
2. Schulz, *Atlas*, pl. LII, *fig*. 7.
3. Voir plus haut, p. 287, *fig*. 108.

du Gran Sasso, San Pietro a Campovalano, près Campli, à peu de distance de l'ancienne frontière napolitaine.

Dans les vieilles basiliques des Abruzzes, les piliers qui séparent les nefs présentent les formes les plus diverses. Les colonnes antiques ne sont employées que par exception et isolément. Plusieurs églises ont des piliers carrés, comme les églises bénédictines du XIe siècle, dont le type le mieux conservé est la ruine imposante de San Liberatore, au pied du mont Majella (*fig.* 69). La grande église de Bominaco a des piliers ronds, établis sur des bases attiques. Dans la nef de Santa Maria in Lago, près Moscufo, la double file des piliers ronds est interrompue par deux piliers rectangulaires, dont chacun est flanqué de deux demi-colonnes[1]. Dans les églises de San Clemente al Vomano et de Sant'Angelo a Pianella, piliers ronds et rectangulaires sont employés comme au hasard, sur le même alignement. Les piliers de toute forme se trouvent rapprochés les uns des autres dans l'intérieur de l'église San Giovanni dell'Isola, qui n'a subi aucun remaniement. Le vaisseau de cette église est divisé en deux parties par les six marches qui montent au pavement du sanctuaire, sous lequel est ménagée une petite crypte (*fig.* 238). Les piliers bas du chœur sont des tronçons de colonnes antiques; les piliers de la nef sont carrés pour la plupart; l'un d'eux a la forme d'un prisme hexagonal[2]. La construction irrégulière de ces nefs rappelle la disposition des cryptes du XIe et du XIIe siècle qui se sont conservées dans le sol des Abruzzes, avec leurs piliers disparates : il est visible que les architectes locaux faisaient peu de cas de l'exacte symétrie.

A côté de la série nombreuse des basiliques à trois nefs, grandes ou petites, un groupe distinct est formé autour d'Aquila par quelques églises à nef unique. Celle d'Ofena, dont le portail est daté de 1196, n'a point de transept : c'est une grange de 20 mètres de long, terminée par une abside voûtée en cul-de-four[3]. L'église de San Vittorino, qui fut consacrée en 1170, avait une nef unique et un transept aussi long que la nef. Cette église, aujourd'hui détruite, est connue par un relevé publié au milieu du XVIIIe siècle[4]. Un exemple remarquable de ce plan s'est conservé dans l'église de San Paolo, abandonnée sur une colline voisine de Prata, au milieu des ruines de l'antique Peltuinum, qui reçut au moyen âge le nom énigmatique d'Ansidonia. L'édifice est bâti avec les pierres de la ville romaine, qui était assez importante pour posséder un amphithéâtre. Deux hautes colonnes à chapiteaux ioniques sont encastrées dans le mur latéral, du côté de l'Évangile; la paroi du côté de l'Épître est divisée à l'intérieur en cinq travées par des pilastres peu saillants, que des arcs en plein cintre relient les uns aux autres. Le sanctuaire ne se termine point par une abside voûtée en cul-de-four, comme celui de San Vittorino; le

1. Plan dans l'*Atlas* de SCHULZ, pl. LII, fig. 4.

2. Ces piliers sont taillés dans un calcaire fin, à grain serré, tandis que les arcades et les murs de la nef sont bâtis en pierre légère et poreuse.

3. PICCIRILLI, *Rassegna Abruzzese*, III, 1899, p. 14.

4. MARANGONI, *Acta Sancti Victorini*, 1740; — SCHULZ, II, p. 64, fig. 72; — BINDI, II, p. 853-854, *Album*, pl. 115, fig. V.

chevet est carré[1]. Ce plan en forme de T semble représenter une variété d'architecture propre à la région d'Aquila.

La cathédrale qui s'élève encore parmi les ruines de Corfinium et qui, pendant le moyen âge, fut le siège de l'évêque de Valva, diffère des basiliques très simples élevées dans les monastères et les bourgades des Abruzzes par un plan d'apparence compliquée. Cet édifice énorme et singulier, dont l'extérieur, tout au moins, est resté à peu près dans

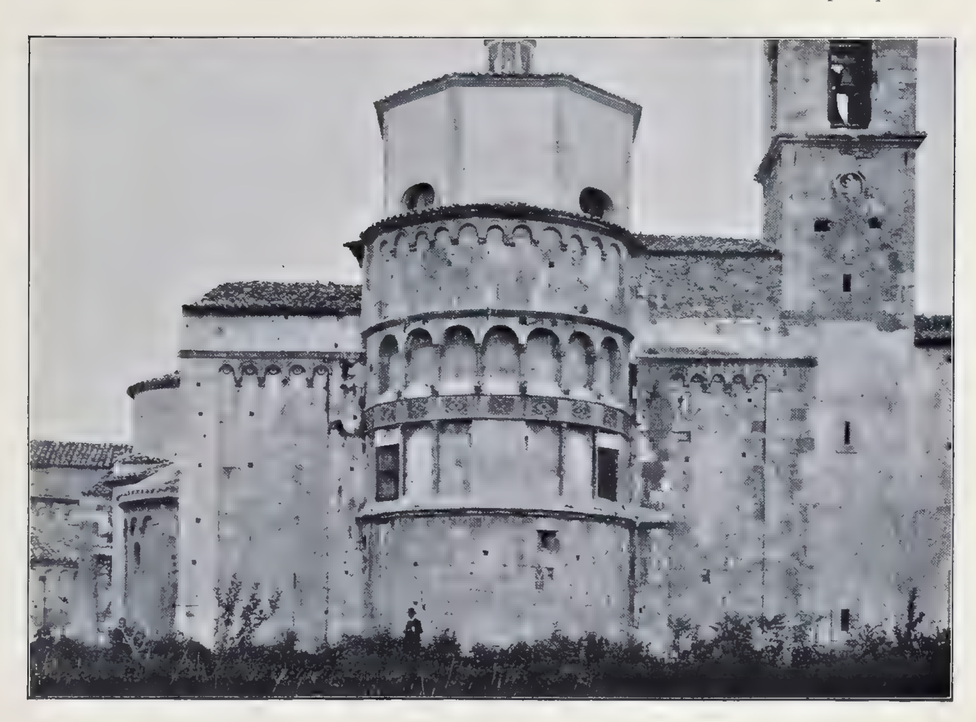


Fig. 240. — Chevet de l'église de San Pellino, près Pentima.

l'état où il se trouvait sous le règne de Charles Ier d'Anjou, est composé de deux églises d'époque différente, soudées l'une à l'autre. Le plus ancien des deux monuments est dédié au pape saint Alexandre. Il a la forme bizarre d'un transept isolé, qui ne fait point suite à une nef, et qui est fermé de tous côtés par des murs anciens. Ce transept est flanqué, vers le levant, d'une abside large et basse, voûtée en cul-de-four, et, vers le sud, d'un campanile rasé au-dessus du premier étage (*fig.* 239). Le chevet, dont une partie seulement se trouve masquée par une chapelle moderne, a gardé son aspect primitif. Les bandes verticales qui font saillie sur le campanile et sur l'abside se terminent à leur partie supérieure par un ornement de relief accusé et de décor classique, qui est la copie d'un morceau d'architrave

1. P. Piccirilli, *Rassegna Abruzzese*, III, 1899, p. 26 et 27 (plan). Cette église est citée en 1138, dans une bulle d'Innocent II; elle a reçu en 1240 un ambon, qui a été transporté dans l'église de Prata, et qui sera décrit plus loin.

antique ; un entrelacs natté, qui court au-dessus des denticules et des oves, est comme la signature du marbrier du moyen âge[1]. Les modillons alignés entre ces bandes et ceux qui forment une corniche au-dessus du toit de l'abside, sont grossièrement ornés de rosaces très simples, de feuilles plates et de figurines aussi informes que les gravures qui ont été incisées à la fin du XIe siècle sur les piliers de Santa Maria *in Valle Porclaneta.* Cette construction et cette décoration peuvent appartenir à la cathédrale bâtie vers 1080, par un évêque de Valva, appelé Transmundus, et qui était fils du comte des Marses[2]. Autour de l'église de Sant'Alessandro, le sol s'est notablement exhaussé : le pavement de l'église se trouve en contre-bas de plus d'un mètre. Même en tenant compte du niveau ancien, l'église paraîtra, à l'intérieur comme à l'extérieur, singulièrement basse et trapue. Contre les parois intérieures s'élèvent des demi-colonnes appareillées, qui s'adossent à de hauts pilastres et qui portaient les fermes de la charpente[3]. Ces colonnes ont pour couronnement des morceaux d'architrave imités de l'antique, vers la fin du XIe siècle, comme ceux que l'on a vus à l'extérieur de l'abside. Deux des colonnes adossées font partie intégrante du mur qui clôt le transept, sur la face du monument où aurait dû s'ouvrir un arc triomphal ; ces colonnes sont postérieures de peu d'années à celles qui se dressent à droite et à gauche de l'énorme baie de l'abside. Il est clair que l'église de Sant'Alessandro a reçu de bonne heure la forme singulière qu'elle a gardée : celle d'un transept sans nef. Cette église est, selon toute vraisemblance, une cathédrale *inachevée :* l'argent manqua peut-être pour terminer sur un plan trop vaste le monument isolé non loin duquel Sulmona élevait à la fin du XIe une cathédrale rivale. L'édifice fut fermé brusquement par une clôture de pierre qui permit de le livrer au culte : son plan dessine encore sur le sol les bras d'une croix qui n'a jamais eu de pied.

Quand les travaux furent repris, l'édifice, que l'on peut attribuer à la fin du XIe siècle, demeura dans l'état où il avait été laissé. Il est probable que les architectes trouvèrent l'église primitive trop basse pour les nefs qu'ils concevaient. A côté de l'ancienne cathédrale fut fondée une église à trois nefs, qui devait s'élever au-dessus de sa voisine de toute la hauteur de sa nef principale. L'axe du nouvel édifice prit une direction parallèle à celle qu'aurait eue la nef dont les piliers étaient restés à l'état de projet ; le mur qui ferma le bas-côté et qui était frappé par le soleil du midi s'appuya à l'un des angles de l'édifice inachevé. Les mesures furent prises de telle manière que l'ancienne église se trouva soudée perpendiculairement au milieu du vaisseau de la nouvelle, comme une annexe démesurée[4] :

1. La corniche de l'abside est formée de même par une suite régulière de denticules et d'oves que surmonte un ruban continu d'entrelacs.

2. Sur l'un des blocs romains qui forment la base du campanile, l'inscription suivante, qui a échappé à Schulz et à Bindi, est gravée à côté d'inscriptions antiques : VGO HOC F. OPVS. Le nom d'Ugo est peut-être celui du comte qui donna à l'église de Valva, vers 1090, une urne de bronze destinée à recevoir les reliques de saint Alexandre (Schulz, II, p. 57 ; Bindi, p. 767). Le bloc qui porte cette inscription semble d'ailleurs avoir été réemployé dans la construction du campanile, en même temps que les matériaux antiques pris aux ruines de Corfinium.

3. Bindi, *Album*, pl. 138.

4. Plan dans l'*Atlas* de Schulz, pl. LII, fig. 6, reproduit dans l'ouvrage de Dehio et Bezold, II, pl. 68, fig. 2.

dorénavant c'est par l'église neuve que les fidèles eurent accès dans le vieil édifice, qui n'avait d'autre ouverture sur le dehors que ses fenêtres étroites.

La seconde cathédrale de Valva porte encore le nom de saint Pellinus, évêque de Brindisi, qui fut martyrisé à Rome et dont les reliques furent transportées à Corfinium. Ughelli a conservé le texte d'une inscription qui mentionnait une translation des reliques du saint dans une église « neuve » qui lui était dédiée. Cette cérémonie fut accomplie par un évêque de Valva, nommé Valterius, au mois de janvier de l'année 1124.



FIG. 241. — FAÇADE DE L'ÉGLISE DE SAN GIOVANNI DELL'ISOLA.

D'après un historien de Sulmona, l'église de San Pellino aurait été incendiée en 1229[1]. Une inscription de 1280, qui mentionne d'importants travaux exécutés par le prêtre Benedetto et par le sculpteur Berardo de Plaisance, au temps de l'évêque Egidio, ne se rapporte pas à la construction de l'église, mais bien plutôt à celle du palais épiscopal[2].

1. J. DI PIETRO, *Memorie storiche della città di Sulmona*, Naples, 1804, p. 166.

2. On remarquera l'emploi des mots : *scala*, *nobilis sala* et du mot tout italien *casa*, qui ne peut s'appliquer qu'à une habitation. BINDI, qui a copié cette inscription dans SCHULZ, la publie comme inédite (p. 769). Le marbre original est perdu.

La grande église de San Pellino, qui n'est datée par aucun des documents cités, se présente à l'étude de l'historien comme l'un des monuments les mieux conservés qui subsistent dans les Abruzzes. L'intérieur seul a été complètement défiguré par les stucs du XVIIIe siècle. A l'extérieur, la silhouette de l'édifice ancien n'a été modifiée que par l'addition d'une coupole, dont le tambour octogonal surmonte le sanctuaire, et par l'érection d'un campanile qui s'élève à côté de cette coupole. La façade et le chevet conservent leurs lignes, à peine altérées par quelques rapiéçages. Les façades latérales n'ont perdu aucun détail des modillons qui composent leur corniche. Les motifs sculptés qui ornent ces modillons, les rosaces et les figurines d'animaux qui sont disposées sous chacune des petites arcatures de la corniche sont d'un dessin plus souple et d'un relief plus énergique que le décor barbare des modillons de la vieille église [1]. A en juger par ce seul détail, il semble qu'un siècle au moins sépare l'une de l'autre les deux églises qui ont été unies en un seul corps d'édifice [2].

L'église de San Pellino, à laquelle la vieille église de Sant'Alessandro forme, d'un seul côté, comme un premier bras de transept, inutile et démesuré, possède elle-même un transept d'une faible saillie. Aux deux extrémités de ce transept faisaient saillie deux petites absides [3], beaucoup plus basses que la grande abside qui s'avance vers le levant (*fig.* 240).

Le plan tréflé que ces trois absides donnent au chevet de l'église rappelle le plan de la cathédrale de Pise et celui de plusieurs grandes églises de l'Italie du Nord, telles que Saint-Michel de Pavie et la cathédrale de Parme. Les trois absides de San Pellino, avec leur disposition en croix, sont très probablement imitées d'une église toscane ou lombarde : elles restent une exception unique, non seulement dans les Abruzzes, mais encore dans toute l'Italie méridionale.

II

L'extérieur des anciennes églises d'architecture locale qui se sont conservées dans les Abruzzes est le plus souvent simple et nu. Il arrive que la division des trois nefs ne soit indiquée sur une façade ni par la décoration architecturale, ni même par le contour de la paroi. Déjà, sur la façade de la grande église de Bominaco, les corniches ne suivent pas l'inclinaison du toit des bas-côtés : elles restent horizontales, et le mur qu'elles couronnent s'élève inutilement au-dessus des bas-côtés. Dans l'église de San Giovanni dell'Isola qui,

1. Bindi, *Album*, pl. 137. Voir un détail de la corniche de San Pellino plus haut, p. 211, *fig.* 93.
2. Les fenêtres latérales de l'église San Pellino sont en plein cintre, et non en tiers-point, comme l'indique Schulz : leur forme ne donne aucune indication pour la date de l'édifice.
3. L'une de ces absides a été remplacée par le campanile moderne.

comme celle de Bominaco, appartient certainement au XIIe siècle, la façade bâtie devant les trois nefs n'est plus qu'un simple rectangle de maçonnerie, avec une corniche toute droite (*fig.* 241). Ce type de façade carrée est reproduit à Sant'Eusanio Forconese, vers la fin du même siècle. Il restera dans les Abruzzes, jusqu'au XVe siècle, un élément traditionnel de l'architecture locale.

Les murailles élevées en manière de façades, devant les vieilles basiliques des Abruzzes, sont percées de bien moins d'ouvertures que les hautes façades des basiliques apuliennes.

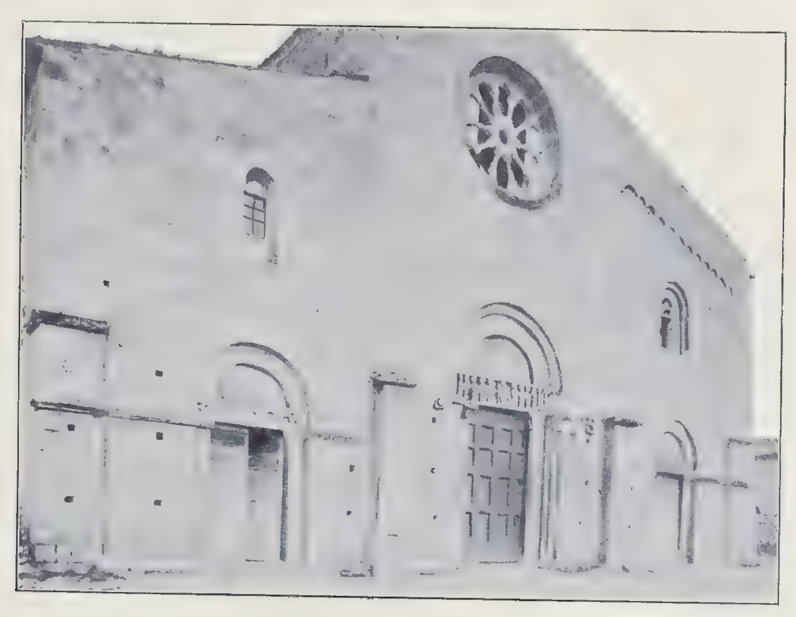


FIG. 242. FAÇADE DE L'ÉGLISE DE SAN TOMMASO, PRÈS CARAMANICO.

La plupart des églises à trois nefs n'ont qu'un portail. A Bominaco, l'unique baie qui se trouve pratiquée dans la façade, en dehors de la porte, est une fenêtre solennelle flanquée de quatre lions et assez semblable à la grande fenêtre qui s'ouvre dans la façade de la cathédrale de Caserta. Deux fenêtres étroites et un petit *oculus* forment, avec le portail, toute la décoration de la façade de l'église San Giovanni dell'Isola. L'*oculus* de Sant'Eusanio, beaucoup plus large, est sans doute plus récent ; il n'est peut-être que le cadre d'une rose, dont les rayons auront été brisés. La rose de San Tommaso, près Caramanico, de construction épaisse et rustique (*fig.* 242), remonte sans doute à l'année 1204, comme l'un des portails latéraux. Les deux petites roses de Santa Giusta, près de Bazzano, ont conservé leur remplage, finement découpé dans une seule plaque de marbre (*fig.* 243). Quelques fenêtres en plein cintre, à San Pellino et à Bominaco, ont des archivoltes monolithes.

Les blocs tirés des ruines romaines, qui s'étaient conservées au milieu des mon-

tagnes, pendant les siècles de la barbarie lombarde, furent employés dans les Abruzzes à la construction d'églises grandes ou petites. Ces matériaux bien taillés, qu'il était aisé d'assembler avec peu de ciment, ne donnèrent pas seulement aux façades du XII[e] et du XIII[e] siècle un aplomb et un poli remarquables; les pierres couvertes d'inscriptions antiques suggérèrent encore à plus d'un constructeur l'idée de graver lui-même sur une église certaines inscriptions qui n'étaient point destinées à commémorer un donateur ou à rappeler une date. Sur la façade de San Pietro *ad Oratorium*, riche en inscriptions romaines, une inscription du XII[e] siècle, placée à côté d'une étroite fenêtre, n'est là que pour proposer une bizarre étymologie du mot *fenêtre : Fenestra dicta est quasi ferens lumen*. Quelques versets de la prose *Regina cæli lætare* sont gravés en ligne horizontale ou verticale autour des trois fenêtres absidales de l'église de Bominaco[1]. L'hymne à la Vierge fait au chevet de l'église de Santa Maria un décor épigraphique.

Dans les deux églises de San Pellino[2] et de San Tommaso, près de Caramanico (*fig.* 243), des piliers rectangulaires, adossés à la paroi de la façade, semblent préparés pour recevoir les voûtes d'un porche dont la construction n'a pas même été amorcée. Des pilastres ou des colonnettes sont encore adossés à des façades ou à des chevets, sans autre rôle que celui d'un décor architectural. Les bandes verticales disposées autour de l'abside de Sant'Alessandro, et que surmonte un morceau de marbre décoré dans le goût antique, sont remplacées sur les murs latéraux de San Pellino, l'église voisine, par de hauts pilastres coiffés d'un chapiteau corinthien. L'abside de San Giovanni dell'Isola, qui fait partie de la construction du XII[e] siècle, est entourée de colonnettes fort semblables à celles qui ornent les absides des églises lombardes. Sur la façade de Santa Giusta, près Bazzano, des colonnettes cylindriques et octogonales sont disposées en files sur trois étages de hauteur : en combinant leurs lignes verticales avec celles des trois corniches, soutenues par des modillons en forme de têtes, elles dessinent une sorte de damier en relief (*fig.* 243)[3]. Ce décor, qui, à en juger par le détail des chapiteaux et le style du portail, n'est pas antérieur au XIII[e] siècle, rappelle d'une manière frappante le quadrillage qui est figuré par l'entrecroisement de moulures horizontales et verticales sur la façade de la vieille cathédrale d'Assise (*fig.* 244). L'abside de Santa Maria *in Valle Porclaneta*, qui a été ajoutée après coup à l'édifice du XI[e] siècle, est cerclée de corniches et de colonnettes qui doivent être contemporaines de celles de Santa Giusta. Six de ces colonnettes reposent sur le dos de petits lions qui semblent marcher sur l'une des corniches et tourner autour de l'abside[4].

Le chevet de l'église de San Pellino a été décoré d'après le même principe; mais, par

1. Piccirilli, *Rassegna Abruzzese*, III, 1899, n° 7, p. 18. Sur une porte latérale de l'église d'Ofena, bâtie en 1196, on lit ce vers belliqueux ; fait d'allitérations sonores :

HOSTIBUS OBSTO, NON HOSTIBUS HOSTIA PROSTRO.

2. Bindi, *Album*, pl. 137.

3. Le fronton triangulaire qui surmonte cette façade a été ajouté au XVII[e] siècle, en même temps que la fenêtre rectangulaire. La corniche ancienne de la façade devait être droite et horizontale, comme celle de Sant' Eusanio.

4. Bindi, *Album*, pl. 240.

ses proportions et par la richesse de ses détails, il s'élève au-dessus de toutes les constructions élevées dans les Abruzzes pendant le moyen âge. Sur un haut soubassement de pierres romaines sont superposés deux étages de colonnettes (*fig.* 240). Celles de l'étage inférieur soutiennent une large frise, composée d'une suite de plaques sculptées, assez analogues aux *transennæ* qui forment les parapets des galeries, dans l'église de Saint-Marc de Venise. Ces plaques ont été sculptées expressément pour l'édifice : sur chacune d'elles est reproduite une même rosace. Les colonnettes du second étage reposent sur des lions de haut-

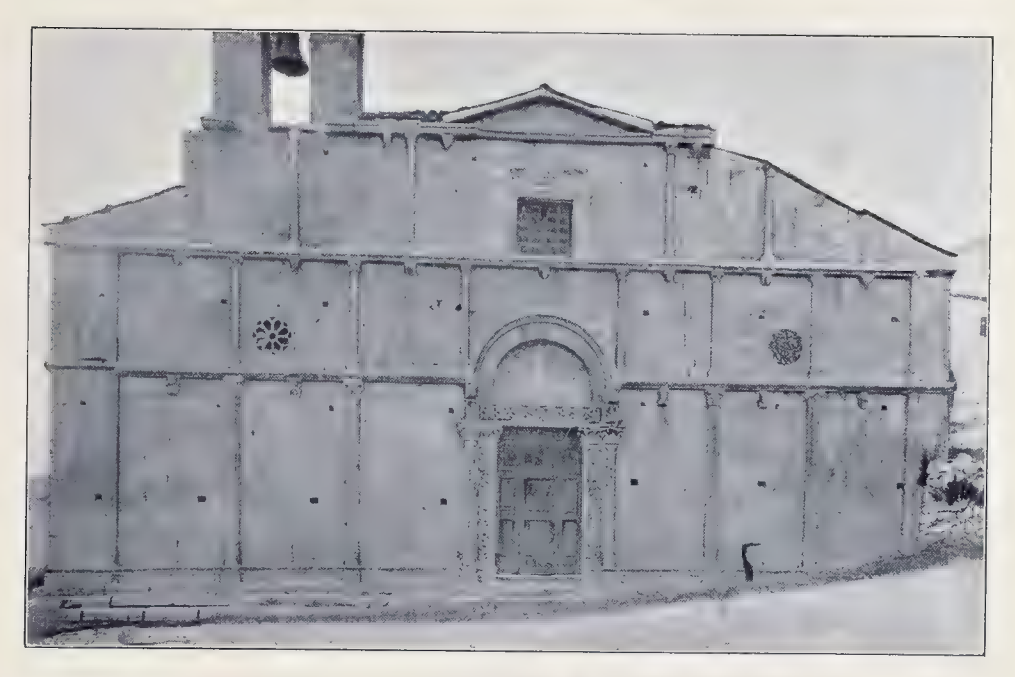


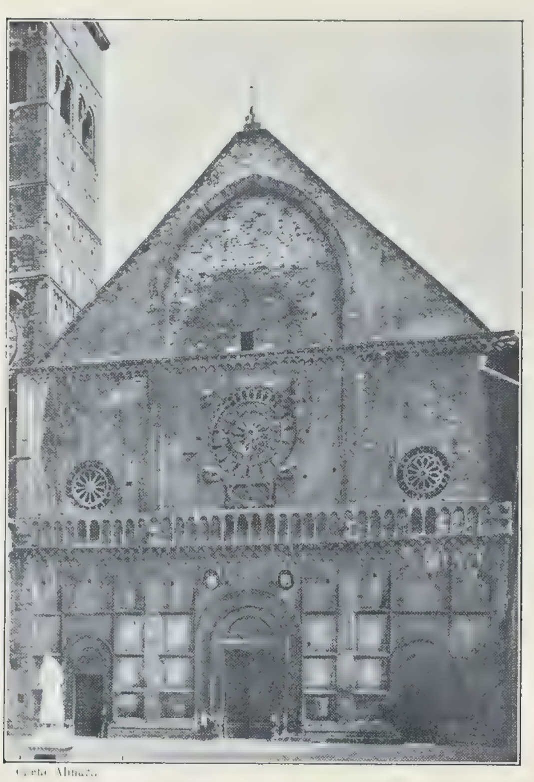
Fig. 243. — Façade de l'église de Santa Giusta, près de Bazzano (province d'Aquila).

relief, qui se présentent de face, et non de côté, comme les petits lions de l'abside de Santa Maria *in Valle*. Détachées devant la paroi, ces colonnettes portent des archivoltes saillantes qui abritent une suite de bas-reliefs, représentant des lions affrontés ou des oiseaux dont les longs cous sont noués ensemble[1]. Cette *loggia*, à laquelle ne correspond aucun passage, ressemble aux colonnades qui forment une galerie semi-circulaire en haut des absides de San Fedele de Côme ou de la cathédrale de Parme. Le système des colonnettes adossées aux façades et aux chevets des églises accuse plus nettement que ne faisait le plan exceptionnel des trois absides de San Pellino, les rapports de l'architecture des Abruzzes avec celle de l'Ombrie, de la Toscane et de l'Italie du Nord.

1. Pour ces détails, voir la gravure publiée par Schulz, *Atlas*, pl. LX.

III

Les églises qui viennent d'être passées en revue avaient pour la plupart leurs trois nefs couvertes en charpente ; quelques-unes seulement ont sur les bas-côtés des voûtes d'arêtes anciennes ; aucune n'a de voûte sur la nef centrale. Dans l'église de San Giovanni dell'Isola, l'arcade jetée en travers de la nef n'est qu'un arceau-diaphragme destiné à supporter les poutres du toit (*fig.* 242). Les voûtes qui couvrent le chœur de San Giovanni in Venere ne sont pas antérieures à l'époque angevine, et la coupole élevée à la croisée du transept de San Pellino est une addition du XVIIIe siècle. La coupole est restée inconnue dans les Abruzzes jusqu'à la Renaissance.



Cliché Alinari.

Fig. 244. — Façade de la cathédrale d'Assise.

Les premières voûtes élevées sur le sanctuaire d'une église des Abruzzes sont des voûtes d'ogives, dont l'apparition suppose une influence directe de l'architecture du Nord. Une voûte bombée, soutenue par d'épaisses branches d'ogives à section carrée, couvre l'une des trois travées d'église, entièrement bâties en briques[1], qui sont le seul reste de la première cathédrale élevée à Teramo sur les ruines et les mosaïques d'une riche maison romaine d'Interamnium (*fig.* 245). Les deux travées qui flanquent la travée couverte de voûtes d'ogives avaient un simple toit en charpente. Ces trois travées communiquaient d'un côté par trois grandes arcades avec le reste de l'édifice ; du côté opposé, chacune d'elles était fermée par un mur droit, percé d'une fenêtre. Le mur élevé au fond de la travée centrale se trouvait reculé d'un mètre et demi vers le dehors : entre ce mur et l'épaisse archivolte qui reçoit de

1. Les restes de cette église sont connus de nos jours sous le nom de Sant' Anna dei Pompetti, en mémoire d'une famille noble de Teramo qui avait conservé sa sépulture de famille dans l'ancienne cathédrale, transformée en chapelle funéraire.

ce côté la voûte de brique, il reste la place d'un retrait dans lequel on voit encore un autel de construction grossière, surmonté d'une sorte de *ciborium*[1]. Cet édicule a pour supports deux colonnes antiques, surmontées de chapiteaux rongés par le temps : une voûte en berceau, bâtie en briques, comme la grande voûte voisine, repose d'un côté sur les deux colonnes dressées et de l'autre s'appuie contre le mur[2]. L'autel était probablement à cette même place dans l'église, lorsqu'elle servait de cathédrale. Les trois arcades, dont la face extérieure se trouve aujourd'hui en bordure d'une petite rue[3], étaient autrefois tour-

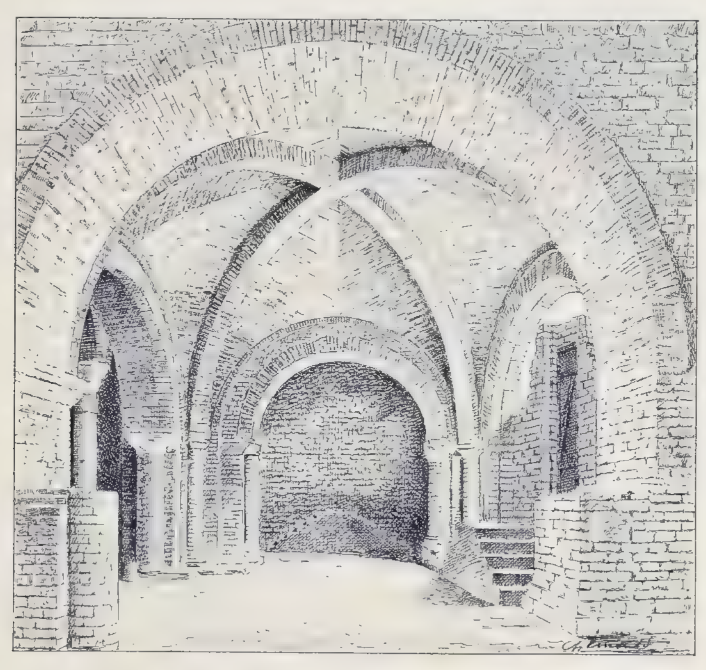


FIG. 245. — RUINES DU CHŒUR DE L'ANCIENNE CATHÉDRALE DE TERAMO.

nées vers les nefs. On distingue encore, entre deux des arcades qui se sont conservées, les restes de l'une des demi-colonnes élevées pour recevoir les arcades de la nef principale, qui ont disparu[4]. Les fouilles entreprises par M. Savini en 1898 ont même fait retrouver les fondations de l'un des piliers de la nef[5]. Tous les indices s'accordent à prouver que les murs et la voûte de briques, qui sont tout ce qui subsiste de l'ancienne cathédrale de Teramo, for-

1. Voir le plan donné par M. F. SAVINI, dans son importante étude : *S. Maria Aprutiensis ovvero l'antica Cattedrale di Teramo*, Rome, 1898, pl. 1.

2. *Ibid.*, pl. 3.

3. *Ibid.*, pl. 2.

4. *Ibid.*, pl. 7.

5. M. F. Savini suppose que la nef principale occupait l'emplacement de la rue actuelle et se trouvait parallèle aux trois travées qui se sont conservées. Ces trois travées auraient appartenu à une nef latérale (*S. Maria Aprutiensis*, p. 31). Il est impossible d'expliquer, en suivant cette hypothèse, pourquoi les trois travées actuellement existantes n'ont pas été uniformément couvertes de voûtes d'ogives.

maient un sanctuaire, dont les trois travées parallèles aboutissaient probablement dès l'origine à un chevet carré.

La cathédrale qui s'élevait à Teramo au milieu du xiie siècle eut le même sort que la ville : elle fut brûlée en 1156 par les troupes du comte normand Robert de Basseville. Les murs calcinés conservèrent encore pendant quelques années les reliques de saint Berardo, un moine de San Giovanni in Venere, qui avait été nommé évêque de Teramo en 1115 et était mort en 1122. Les actes de ce saint relatent de la manière la plus explicite l'histoire des deux cathédrales de Teramo. L'évêque Guido, voyant que l'ancienne église ne pouvait être rétablie en son état primitif[1], en fonda une nouvelle, à cent pas de là. Cette seconde église est encore aujourd'hui la cathédrale de Teramo : en 1175, le corps de saint Berardo y fut transféré par l'évêque Atto.

L'année 1156 est pour l'ancienne cathédrale de Teramo la date de la ruine : elle ne laisse pas préjuger, à elle seule, de la date à laquelle doit être reportée la construction des trois travées qui se sont conservées, avec la voûte d'ogives. Mais un détail qui doit frapper à première vue dans les restes bien conservés de la cathédrale incendiée fera de cette date de 1156 la date capitale et centrale de la construction. Le fragment d'édifice à demi enterré, auprès duquel passe encore une rue de Teramo, appartient à un monument qui est resté inachevé. Deux piliers qui devaient soutenir, sur l'un des côtés de la travée centrale, un arc doubleau de renfort, tout pareil à celui qui se trouve établi du côté opposé de la même travée, ont été arrêtés à mi-hauteur. On peut supposer qu'une reconstruction de l'église, commencée depuis peu, se soit trouvée interrompue par l'incendie[2]. Mais les briques de la voûte d'ogives ne semblent pas avoir été léchées par les flammes : or les actes de saint Berardo mentionnent une destruction totale de l'édifice où était conservé le corps du saint[3]. D'après le texte même de ce document, il est possible qu'une reconstruction ait été entreprise après l'incendie et abandonnée presque aussitôt, à cause des difficultés qu'elle présentait[4]. Quelle que soit l'hypothèse adoptée, il est certain que la voûte d'ogives qui couvre encore le sanctuaire de la première cathédrale de Teramo a été construite immédiatement avant ou après le désastre de 1156.

Cette voûte, dont les branches d'ogives sont aussi massives que celles qui se croisent au-dessus du déambulatoire de la cathédrale d'Aversa[5], est, dans toute l'Italie méridionale, la première voûte d'ogives qui soit exactement datée. Les piliers de briques qui supportent

1. « Ecclesiam, post tam gravem ruinam, ad statum suum pristinum reduci non posse... »
2. C'est l'hypothèse de M. F. Savini.
4. Les restes d'une fresque du xiie siècle, qui représente la main divine dans un médaillon soutenu par deux anges, sont encore visibles sur l'intrados de l'arcade qui faisait communiquer le sanctuaire voûté d'ogives avec la nef. L'existence de cette fresque complique le problème posé par l'édifice. La peinture n'a pas été touchée par la flamme de l'incendie de 1156. Cette décoration put être appliquée sur l'arcade après que le clergé de Teramo eût renoncé à reconstruire une nouvelle cathédrale sur l'emplacement de l'ancienne : en effet l'édifice inachevé fut consacré au culte et servit à la célébration des offices pendant six siècles.
3. « Ecclesia, in qua sancti viri corpus venerabatur, eodem ardore succensa, et ædificiis destituta funditus obruit. »
5. Voir plus haut, p. 330, *fig.* 135.

cette voûte, avec leurs chapiteaux prismatiques en marbre blanc, la grande arcade, qui, du côté de la nef, est composée de claveaux de marbre blanc, alternant avec des claveaux de brique, dénoncent par tous les détails de leur construction et de leur décoration les modèles dont se souvenait l'architecte. Le sanctuaire de la vieille cathédrale de Teramo était une imitation grossière et pesante d'édifices lombards, tels que Saint-Ambroise de Milan et Saint-Michel de Pavie[1].

Un second exemple d'une voûte d'ogives archaïque sur une travée de chœur est donné par l'église de Santa Maria di Ronzano, qui s'élève presque intacte dans une âpre solitude, à une vingtaine de kilomètres de Teramo.

Cette église était achevée avant l'année 1181, dont le millésime est peint dans l'abside, au milieu des fresques qui font de l'édifice perdu au bord du Mavone l'un des plus curieux



Fig. 246. — Vue de l'église Santa Maria di Ronzano (province de Teramo).

monuments du moyen âge en Italie[2]. L'architecture même de l'église est remarquable et singulière. Elle n'est point sans analogie avec celle de la vieille cathédrale de Teramo; parfaitement conservée jusqu'en ses moindres détails, elle pourra servir à compléter par l'imagination l'édifice dont la plus grande partie a disparu. Mais l'église de Ronzano est de proportions plus élégantes et de construction plus savante que l'église de Teramo; elle offre de plus des particularités rares et énigmatiques.

La monotonie de la brique qui compose le corps des murailles est relevée par un décor architectural fait de calcaire très fin et très blanc : cadre du grand *oculus* et des fenêtres

1. Les dates des voûtes d'ogives qui couvrent les nefs de quelques grandes basiliques lombardes sont encore l'objet de discussions et de revendications assez vives. Par réaction contre les premiers archéologues qui avaient reporté ces voûtes jusqu'au ɪxᵉ siècle et les avaient considérées comme les plus anciennes de l'Europe, des critiques contemporains ont été tentés de les attribuer au xɪɪɪᵉ siècle. L'étude du reste d'église à demi-enfoui dans le sol de Teramo apporte au débat une date précise.

2. Voir plus haut, p. 287-289.

moyennes ou petites, arcatures disposées à droite et à gauche du portail; ainsi que sur les deux façades opposées du transept et sur le mur du chevet (*fig.* 246). Les fenêtres en plein cintre ont conservé leur remplage de marbre finement ajouré (*fig.* 248). Déjà, à l'extérieur, le vaisseau et le sanctuaire sont nettement distingués l'un de l'autre[1]. A l'intérieur, les nefs comprennent trois travées, séparées par des piliers cruciformes; les arcades sont en plein cintre et d'une assez grande portée; les bas-côtés, comme la nef principale, sont couverts en charpente. Au contraire le sanctuaire est tout entier voûté en pierre poreuse et légère : les bras du transept sont couverts d'une voûte d'arêtes et la croisée d'une voûte d'ogives, dont les nervures sont de calcaire fin. Les arcades qui séparent le sanctuaire du vaisseau sont en plein cintre pour la nef, en tiers-point pour les bas-côtés. Ces trois arcades sont composées de claveaux en pierre blanche et grise, alternant les uns avec les autres. La partie la plus curieuse de l'édifice est le chevet. Vu du dehors, c'est un mur de briques, orné d'arcatures en pierre calcaire, et percé de fenêtres qui semblent correspondre à trois ou quatre étages différents. A l'intérieur, le sanctuaire est terminé par trois absides. Entre la courbe extérieure des absides et le mur du chevet est ménagé une sorte de couloir, auquel donnent accès deux petites portes disposées à côté des absides. Le passage du rez-de-chaussée est couvert d'une voûte en berceau. Au-dessus de cette voûte est pratiqué un passage semblable. Les deux étages communiquaient, dès l'origine sans doute, au moyen d'une échelle. Le couloir du premier étage passe entre deux fenêtres, placées toutes deux sur l'axe de l'église, et dont l'une s'ouvre au-dessus de l'autel, tandis que la seconde, entourée d'un cadre monumental, regarde au dehors (*fig.* 247). Ces absides cachées derrière un chevet carré, ces passages, cette fenêtre richement ornée rappellent d'une manière inattendue et inexpliquée, à côté d'une nef d'architecture toute locale et d'un sanctuaire voûté d'ogives, les hautes et magnifiques façades absidales des basiliques de la Terre de Bari.

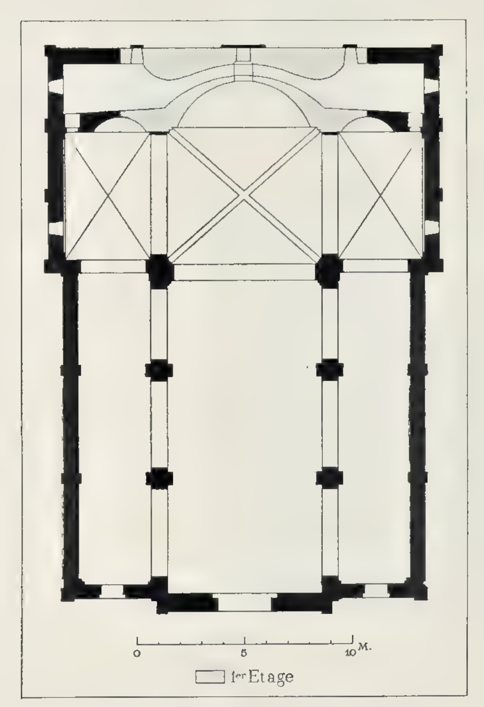


Fig. 247. — Plan de l'église Santa Maria di Ronzano.

Les voûtes d'architecture étrangère, qui s'étaient montrées, dès le milieu du XIIe siècle,

1. Ils l'étaient plus encore, avant que les murs extérieurs des bas-côtés n'eussent été exhaussés, pour permettre à un seul toit de couvrir les trois nefs (voir la *fig.* 246).

dans la région de Teramo, furent employées avant la fin du siècle dans les grands travaux entrepris autour de l'église bénédictine de San Clemente a Casauria. L'abbaye impériale, qui avait été dépouillée et ruinée par un comte normand, recouvra sa richesse foncière et sa puissance féodale, dès que les Abruzzes eurent été réunies au royaume normand de Sicile.

Le roi Roger et ses deux successeurs confirmèrent au monastère de la Pescara les possessions que lui avaient données les empereurs germaniques[1]. Au moment où la prospérité était assurée, les moines élurent, en 1152, un abbé nommé Léonas, qui fut élevé à la dignité cardinalice. Pendant les trente ans de son gouvernement, Léonas rappela dans l'abbaye des



Fig. 248. — Chevet de l'église de Santa Maria di Ronzano.

Abruzzes le temps glorieux des Desiderius et des Oderisius, déjà lointain pour le Mont-Cassin. Il acheta pour l'église des étoffes de soie et des tapis ; il fit copier et rédiger des livres, dont le plus célèbre est la chronique du monastère, compilée par le frère Jean. Cette chronique fait connaître le détail et la date des principales constructions auxquelles l'abbé Léonas voulut attacher son nom.

L'église, relevée de ses ruines dans les premières années du XIIe siècle, n'était plus digne de l'abbaye. Léonas fit d'abord reconstruire la façade ; puis il édifia devant cette façade un porche monumental ? Les travaux furent commencés en 1176, d'après la chronique de Casauria et d'après une inscription dont cette chronique a seule conservé le texte[3] ; le porche était achevé du vivant de l'abbé Léonas, qui mourut en 1182. Ce porche, avec les trois portails qu'il précède, s'est conservé intact.

1. G. Pansa, *Il Chronicon Casauriense*, p. 89-91.

2. « Denique ipsam pulcherrimam porticum quae est ante levavit, et sicut cernitur in tumbam fabricavit, et prior operi conjunxit. »

3. *Hoc templum primo Ludovicus struxit ab imo.*
Abbas quod clare Leonas capiens renovare,
Cum voto magno Domini fundavit in anno
Milleno seno centeno septuageno.

Il a pour supports de robustes piliers, cantonnés de colonnes appareillées. La baie centrale est en plein cintre légèrement surbaissé ; les deux autres baies ouvertes devant la façade et les deux baies latérales sont en tiers-point (*fig.* 249)[1]. Les voûtes qui couvrent les trois travées du porche sont celles que le chroniqueur désigne par un mot assez rare dans cette acception : le mot *tumba*. Ces voûtes sont soutenues par des branches d'ogives, qui, avec leur profil polygonal, sont plus fines et moins archaïques que celles de Teramo et de Ronzano. Les voûtes, comme l'architecture entière du porche, sont imitées non plus de l'art lombard, mais de l'art monastique de la Bourgogne, qui, dès le XIIe siècle, était représenté, dans des régions d'Italie plus difficiles d'accès que l'île de la Pescara, par les églises abbatiales de Sant'Antimo et de Venosa[2]. Dans la « troupe de maîtres d'œuvres et de maçons », qui furent réunis par l'abbé Léonas, la première place était probablement tenue par un bénédictin français. Cependant l'architecture étrangère a été modifiée par la collaboration des artisans locaux. Le portail central est surmonté d'une archivolte, tracée non pas en plein cintre, ni en tiers-point, mais en fer à cheval. Au XIIe siècle, cette forme d'arc, fort rare en Italie, est commune dans les séries d'arcatures qui décorent des ouvrages en bois et en stuc exécutés pour les églises des Abruzzes. La division extérieure des trois travées du porche de San Clemente, accusée par les quatre colonnettes qui s'élèvent au-dessus des piliers d'angle et entre les baies, est un parti de décoration architecturale fort analogue à celui qui a été employé à la façade de Santa Giusta, près de Bazzano. La corniche, avec ses modillons séparés par des rosaces d'un fort relief, serait presque identique à celles des façades latérales de San Pellino et de l'abside de San Pietro d'Alba, si les petites arcatures qui unissent les modillons en une chaîne continue n'étaient pas tracées en tiers point, à l'imitation des baies latérales du portique.

Lorsque le porche de San Clemente fut achevé, l'abbé Léonas commença, au-dessus de la terrasse de ce porche, la construction d'un oratoire qui devait être dédié à saint Michel Archange, à la sainte Croix et à saint Thomas de Cantorbéry[3], dont le culte se répandait déjà, quelques années après la canonisation de l'archevêque martyr, dans l'État romain et dans la Campanie. Cet oratoire n'était pas achevé à la mort de Léonas, en 1182. Sa place est occupée aujourd'hui par une *loggia*, dont les quatre fenêtres géminées remontent

1. Le porche de San Clemente a Casauria a été plusieurs fois reproduit : voir SCHULZ, *Atlas*, pl. LIV (dessin très soigné de Cavallari) ; BINDI, *Album*, pl. 77 (médiocre photographie) ; CALORE, *Arch. Stor. dell'Arte*, 1891, pl. I (photographie de M. G. Boni).

2. Le caractère français du porche de San Clemente a été reconnu par M. Calore, qui a été chargé par le gouvernement italien de la première restauration du monument. L'érudit ingénieur cite, à propos de ce porche, ceux de Saint-Gilles et de Saint-Trophime (*Archivio storico dell' Arte*, 1891, p. 35). M. J. Graus a rapproché beaucoup plus justement du porche de San Clemente ceux des églises cisterciennes qui furent élevées en Italie quelques années plus tard (*Der Kirchensmuck*, année 1899, p. 118).

3. « Cui super ædificavit oratorium, ad honorem sancti Michaelis Archangeli et sanctæ Crucis, sanctique Thomæ martyris consecrandum. Sed ante quam opus ipsum consumare potuisset, occurrit ei finis vitæ. »

4. Saint Thomas de Cantorbéry est représenté, dès la fin du XIIe siècle, sur les médaillons qui décorent la reliure de l'Évangéliaire de Capoue (v. plus haut, p. 179 et pl. VII) et sur une mitre du trésor d'Anagni (p. 426, n. 2).

au xiv[e] siècle ; cette *loggia* a été probablement bâtie après le tremblement de terre de 1348 ; elle est séparée de l'église par un mur aveugle. L'oratoire commencé par l'abbé Léonas prenait vue, du côté de la nef, par une série d'arcades que portaient des colonnettes ; l'une de ces colonnettes a été retrouvée dans le mur de la façade[1]. Cet oratoire, élevé au-dessus du porche, formait ainsi une tribune ouverte en face du sanctuaire[2] ; sa disposition imitait certainement celle des tribunes qui surmontent le narthex de quelques grandes églises bourguignonnes, telles que l'abbatiale de Vézelay[3].



Cl. A. Moscioni.

FIG. 249. — PORCHE DE L'ÉGLISE DE SAN CLEMENTE A CASAURIA (1176-1182).

Les seuls travaux entrepris autour de l'église de Casauria dont le chroniqueur Jean fasse honneur à l'abbé Léonas, sont la reconstruction de la façade et l'addition d'un porche neuf. Les trois portails commencés en 1176 donnent accès dans trois nefs, dont les piliers carrés font partie de l'édifice restauré dans les premières années du xii[e] siècle. Mais

1. CALORE, *Arch. stor. dell'Arte*, 1891, p. 28 et 36.

2. L'établissement de cet oratoire n'était pas prévu dans le projet primitif de reconstruction et d'embellissement de la façade, tel que l'abbé Léonas l'avait approuvé en 1176. Ce projet, dont l'une des sculptures du portail central a conservé une sorte d'esquisse en relief, comportait une rose, largement ouverte au-dessus de la toiture du porche (Pl. XXVI).

3. L'église du Saint-Sépulcre à Barletta, qui sera étudiée plus loin, et qui est un monument de pure architecture bourguignonne, a une tribune disposée comme devait l'être l'oratoire commencé par l'abbé Léonas.

il est visible, même dans l'intérieur de l'église, que la construction ancienne a été restaurée et remaniée soit par l'abbé Léonas, soit par l'un de ses successeurs immédiats. La série des piliers carrés est interrompue, au milieu de la nef, par deux piliers, dont chacun est cantonné de deux-demi colonnes appareillées; les chapiteaux de ces demi-colonnes ont été refouillés par un des sculpteurs des Abruzzes qui ont travaillé à l'opulente décoration du porche. Les arcades qui unissent les piliers de la nef sont en tiers-point. Les murs qui



Ch. Le Moscioni.

Fig. 250. — Chevet de l'église de San Clemente a Casauria (vers 1180).

reposent sur ces arcades sont percés de fenêtres en plein cintre. Au-dessus de la moulure qui court entre les fenêtres et qui contourne leurs archivoltes, le nu des murs latéraux de la nef est décoré à l'extérieur d'une série de colonnettes et d'une corniche à rosaces[1]. Un même artiste semble avoir dessiné ce décor architectural et celui de la partie supérieure du porche.

Le chevet, lui aussi, a été rebâti vers la fin du xii[e] siècle. Les murs de ce chevet n'ont plus pour soubassement les murs de la crypte ancienne. Celle-ci n'a pas été touchée, lors des grands travaux exécutés à la fin du xii[e] siècle : elle garde encore aujourd'hui ses voûtes basses et ses piliers, faits de tronçons de marbre antique. Mais le chevet de

1. Calore, *art. cite*, p. 21.

l'église a été reporté à 2 mètres environ au-delà du mur extérieur de la crypte. Ainsi l'édifice, agrandi vers le couchant par la construction du porche, se trouvait agrandi de même vers le levant. Le chevet rebâti a conservé le plan du chevet primitif : il n'a qu'une abside, comme la crypte. Mais cette construction de plan archaïque et local reproduit plus fidèlement que le porche les détails caractéristiques de l'architecture franco-bourguignonne. Les moulures sont tracées avec une fermeté et une finesse exceptionnelles. Entre les modillons qui supportent la corniche de l'abside, les rosaces des sculpteurs locaux ne se montrent point. Les fenêtres élancées qui donnent sur le transept ont des colonnettes surmontées de chapiteaux à crochets français (*fig.* 250). Les contreforts élevés aux angles de l'abside correspondent, à l'intérieur du sanctuaire, à des colonnettes préparées pour recevoir des branches d'ogives. Ces voûtes qui, à l'une des extrémités de l'église, auraient fait pendant aux voûtes établies sur le porche, à l'autre extrémité, sont restées à l'état de projet : l'église de Casauria a gardé sa couverture de charpente et son aspect de vieille basilique.

L'art du Nord, qu'il vînt de Lombardie ou de Bourgogne, ne transforma point, durant le XII[e] siècle, l'architecture traditionnelle des Abruzzes. Les voûtes d'ogives ne furent admises que sur une travée de chœur ou sur un porche : elles ne s'installèrent pas sur les nefs. Les seules églises complètement voûtées qui aient été bâties dans les Abruzzes sont des monuments plus remarquables par les peintures dont leurs parois sont revêtues que par leur architecture : l'oratoire de San Pellegrino, à Bominaco, et l'église de Santa Maria *ad Cryptas*, près de Fossa. Dans ce dernier édifice, la voûte d'ogives est reléguée dans un chœur étroit ; la nef était, comme celle de San Pellegrino, couverte d'une voûte en berceau brisé[1]. L'une de ces voûtes simples et archaïques a été construite en 1263 ; l'autre est du même temps.

1. Voir plus haut les plans des deux églises de San Pellegrino et de Santa Maria *ad Cryptas* (p. 290, *fig.* 110, et p. 492, *fig.* 113).

CHAPITRE III

LA SCULPTURE DANS LES ABRUZZES

La richesse de la sculpture contraste, dans les Abruzzes, avec la monotonie de l'architecture. Variété des formes et des décors ; diversité des matières.

I. *Le bois et le bronze.* Iconostase en bois de Santa Maria *in Valle Porclaneta ;* imitation rustique de l'iconostase de bois et de métaux précieux élevé, au temps de l'abbé Desiderius, dans la grande église du Mont-Cassin. — Porte en bois de l'église du cimetière de Carsoli, datée de 1132 ; porte en bois de l'église San Pietro, à Alba Fucense (XIIe siècle). Porte de bronze de San Clemente a Casauria (fin du XIIe siècle) ; les *castella* de l'abbaye figurés et dénombrés sur vingt plaques de bronze ; décor géométrique ; figurines en relief. La porte de l'église et les miniatures de la chronique.

II. *Le stuc. Ciborium* de San Clemente al Vomano, œuvre de maître Ruggiero et de son fils Roberto ; l'autel en marbre incrusté de stuc gris. — *Ciborium* et ambon à reliefs de stuc dans l'église de Santa Maria *in Valle Porclaneta ;* inscription de l'ambon : il a été sculpté par maître Roberto et par maître Nicodemo, en 1150. — Autres ouvrages de maître Nicodemo : ambons de Santa Maria in Lago, près Moscufo, et de Cugnoli. — Unité de l'école qui a laissé ces œuvres ; la famille d'artistes dont maître Ruggiero est le chef paraît être originaire des Abruzzes. Type romain des *ciboria ;* type campanien des ambons. Les reliefs rappellent quelques sculptures lombardes du XIIe siècle ; le décor semble imité de sculptures en bois, analogues à la porte de Carsoli.

III. *La pierre calcaire.* Ambon archaïque d'Assergi ; ambon de l'église Sant'Angelo, à Pianella, par maître Acuto. — Ambon de Bominaco (1180). — Ambons de San Pellino et de San Clemente a Casauria (fin du XIIe siècle) ; fleurs d'iris et rosaces de style local. — Ambon de Prata ; exagération magnifique des rosaces traditionnelles dans l'art des Abruzzes ; figurines en bas-relief. — Fragments d'ambons retrouvés à Paganica et à Serramonacesca : décor végétal et animal. — Restes d'ambons du XIIe et du XIIIe siècle décorés de sujets sacrés : légende de deux saints sur deux reliefs conservés à San Vittorino ; le *Jugement dernier* sur un parapet d'ambon, à Luco. — Le tabernacle en pierre calcaire de San Pietro ad Oratorium ; forme des *ciboria* romains ; décor de style local ; incrustations en majolique ancienne. La céramique dans les Abruzzes au XIIe siècle.

IV. *Les marbriers romains et les sculpteurs des Abruzzes.* Le sanctuaire de San Pietro d'Alba ; l'ambon signé par deux marbriers romains, Giovanni di Guittone et Andrea ; la *transenna ;* incrustations polychromes et reliefs. Les trois sculpteurs Gualtiero, Moronto et Pietro, qui ont collaboré à la *transenna* d'Alba avec maître Andrea, sont probablement originaires des Abruzzes. — Tabernacle et ambon de Santa Maria della Febbre, près de Rocca dei Botti ; ambon de Corcumello, près d'Avezzano ; combinaison des mosaïques romaines avec les formes et les motifs adoptés par les sculpteurs locaux. — Imitations isolées des mosaïques romaines : le candélabre du cierge pascal dans l'église de San Clemente a Casauria.

V. *La sculpture monumentale.* Elle est, jusqu'à la fin du XIIe siècle, moins riche que le décor du mobilier d'église. — Imitations de l'acanthe romaine et des palmettes byzantines. — Les sculptures de bois imitées en marbre et en pierre : portails et portes de Carsoli et d'Alba ; chapiteaux bizarres de la crypte de Sant'Eusanio Forconese. Les motifs du décor local sur les chapiteaux et les portails. — La sculpture religieuse : figures isolées de saint Vincent et du prophète David dans la façade de San Pietro *ad Oratorium ;* chapiteaux historiés de San Flaviano ; la Madone conservée dans la crypte de la cathédrale de Sulmona. — Le porche et le portail de San Clemente a Casauria ; sculptures dont la disposition rappelle les portails des cathédrales du Nord et dont l'exécution est l'œuvre d'un artiste local. — Les figurines groupées sur l'archivolte du porche ; versets gravés sur les phylactères tenus par les prophètes : ils font allusion aux eaux qui entouraient l'église élevée dans l'île de la Pescara. — Le tympan du portail central : saint Clément et l'abbé Léonas. Les reliefs et les inscriptions du linteau : histoire de la fondation de l'abbaye. — Les motifs de décoration empruntés aux ambons ; la figure de saint Clément et la Madone de Sulmona ; les reliefs du portail et les miniatures de la chronique de Casauria. — Portail de San Giovanni in Venere ; l'architecture ; les sujets représentés : histoire de saint Jean-Baptiste. Décor animal. — L'abbé Rainaldo, donateur du portail (vers 1230).

— Différences profondes qui séparent les deux portails de San Clemente a Casauria et de San Giovanni in Venere. Ressemblances frappantes de ce dernier portail avec celui de San Zeno à Vérone. Collaboration probable d'un maître lombard. — Les commencements de la vie municipale dans les Abruzzes ; la fin de l'école artistique qui avait travaillé pour les monastères.

Les églises nombreuses qui ont été construites dans les Abruzzes, depuis la fin du xie siècle jusqu'au milieu du xiiie, — les plus grandes comme les plus petites, — ne sont, pour la plupart, que de monotones répétitions du type archaïque et rustique de la basilique à piliers. Certaines de ces églises, dont la nef, couverte en charpente, a l'aspect le plus indigent, possèdent quelque pièce de mobilier d'église, dont le décor sculpté ou polychrome est d'une abondance et d'une richesse extraordinaires. Avant la conquête normande, qui est un fait accompli vers le milieu du xiie siècle, et surtout pendant les cent années qui suivent la réunion des Abruzzes au royaume de Sicile, la sculpture a été, dans toute cette région de montagnes, un art bien plus fécond et plus vivant que l'architecture. Les plaques de *transenna* ou d'ambon antérieures au xie siècle, dont les entrelacs et les croix sont encore visibles sur quelques fragments conservés à Teramo, à Città Sant'Angelo, à San Giovanni *in Venere*, n'avaient eu place que dans les églises voisines de l'Adriatique[1]. A partir des premières années du xiie siècle, les églises des monastères isolés au fond des vallées les plus retirées se parent d'ouvrages de sculpture précieusement travaillés. Ces ouvrages forment encore, dans les anciennes provinces napolitaines qui s'étendent au nord du Fucin, de la Majella et du cours de la Pescara, des séries importantes, qui manifestent la continuité d'une tradition d'atelier. Parmi les sculpteurs qui ont été employés dans les Abruzzes pendant le xiie et le xiiie siècle, quelques-uns sont étrangers au pays ; la plupart sont des maîtres indigènes qui ont acquis une étonnante virtuosité. Ces artistes combinent les décors les plus capricieux et les plus compliqués ; ils sont réunis en groupes qui ont leur spécialité et dont chacun travaille une matière différente.

I

Les forêts qui couvraient autrefois les montagnes et qui descendaient jusque dans les « conques » offraient leur bois aux constructeurs et aux sculpteurs. A côté des poutres équarries et des planches rabotées qui composaient la toiture des basiliques, d'autres furent soigneusement refouillées et se couvrirent de reliefs.

L'église archaïque de Santa Maria *in Valle Porclaneta* a conservé un iconostase en bois de chêne, élevé sur une massive *transenna* de pierre qui barre la nef, au pied des degrés du sanctuaire. Deux fûts de pierre lisse et deux colonnettes de bois très ouvragées supportent une haute architrave de bois. L'échancrure qui reste béante au milieu de l'architrave[2] était primitivement remplie par un morceau rectangulaire qui gît aujour-

1. Voir plus haut, p. 87-88.
2. Voir les photographies reproduites par Bindi (*Album*, pl. 209) et par E. Steinmann, qui a rapproché du vieil iconos-

d'hui dans une nef latérale (*fig.* 251). Ce morceau, qui s'élevait au-dessus de la « poutre de gloire », est orné d'arcatures et de fleurons de style byzantin. Aux angles s'élèvent deux édicules qui abritent deux figurines de chérubins ; il est probable qu'un couronnement semi-circulaire surmontait cet échafaudage de bois sculpté (*fig.* 252). Sur la haute architrave une série de bustes informes se détachent en bas-relief ; des arcatures et des médaillons circulaires servaient de cadre à des images peintes, qui n'ont laissé que des traces indistinctes.

Ces colonnettes, cette haute architrave, ces ébauches de bustes, ces images effacées, ces ornements de style oriental, méandres, arcatures et fleurons, évoquent le souvenir de la poutre de bois peint et doré, toute chargée de luminaires et d'icones précieuses en peinture et en relief, que six colonnes d'argent soutenaient devant le sanctuaire de la grande basilique du Mont-Cassin. L'iconostase de la petite église bénédictine des Abruzzes est une imitation directe, et peut-être contemporaine, de l'iconostase exécuté par les orfèvres de Desiderius. Taillé dans une matière sans valeur par un artisan local, qui a sculpté aussi la *transenna* de pierre, avec son chaos de monstres barbares, ce portique de bois est l'humble image d'une merveille disparue.

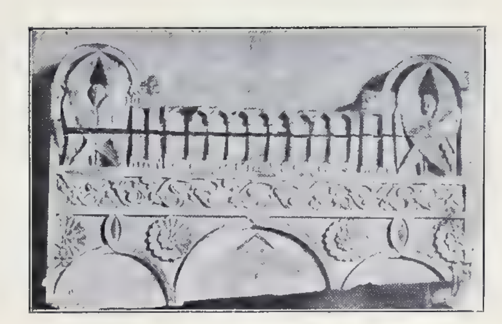


Fig. 251. — Couronnement en bois sculpté détaché de l'iconostase de Santa Maria in Valle Porclaneta.

Deux églises des Abruzzes possèdent encore des portes de bois, qui ne reproduisent plus, comme l'iconostase du Santa Maria *in Valle Porclaneta*, des modèles donnés par les moines-artistes du Mont-Cassin. Ces portes sont ornées de reliefs. D'après la tradition locale, elles seraient l'une et l'autre en bois de cèdre ; il semble bien qu'elles soient en simple chêne du pays.

L'une des portes en question était encore naguère à sa place primitive, non loin de Carsoli, dans le portail d'une petite église voisine du cimetière, Santa Maria *in Cellis* (*fig.* 253)[1]. Deux planches anciennes, de largeur inégale, ont été encadrées dans les battants refaits ; chacune d'elles est ornée de quatre bas-reliefs, qui représentent des scènes de l'Évangile, réparties de la manière suivante :

1. Annonciation	2. Visitation
3. Nativité	4. Annonciation aux bergers
5. Adoration des Mages	6. Massacre des Innocents
7. Baptême du Christ	8. Cinq figures de saints debout.

tase de bois la *cancellata* de marbre élevée d'après un modèle archaïque dans la chapelle du pape Sixte IV, au Vatican *Die Sixtinische Kapelle*, Munich, 1901, p. 176, fig. 84 ; d'après un cliché de M. Martini .

1. Les deux battants de bois ancien ont été depuis quelques années transportés à l'intérieur de l'église. La porte de Carsoli a été reproduite dans l'*Album* de Bindi (pl. 217) ; elle n'est pas décrite dans le texte de son ouvrage.

Le relief de ces sculptures est plat, bien que les creux soient assez profondément refouillés. Plusieurs des groupes sont disposés sous des arcatures analogues à celles qui décorent la « poutre de gloire » de Santa Maria *in Valle Porclaneta*. La disposition des scènes s'écarte notablement de l'iconographie byzantine. Les caractères des inscriptions disposées sous les tableaux du battant le plus large sont réservés en relief ; l'une des bandes horizontales qui séparent ces mêmes tableaux est ornée de palmettes régulières qui

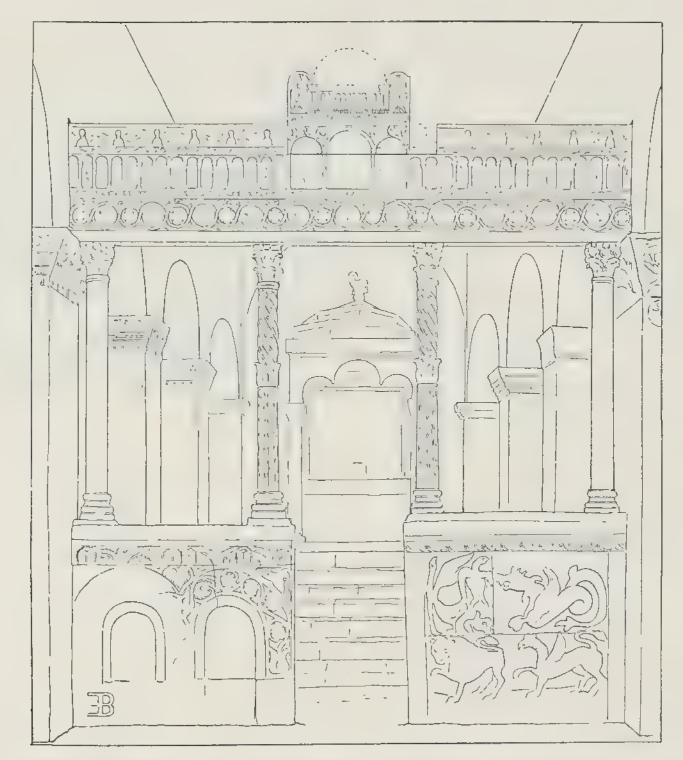


Fig. 252. — Iconostase en pierre et en bois sculptés de Santa Maria in Valle Porclaneta. Croquis restauré.

imitent très sommairement des caractères coufiques. Ce sont là des traits de ressemblance fort curieux entre la porte qui s'est conservée dans l'enceinte montagneuse du *Piano del Cavaliere* et les portes de bois du xii[e] siècle qui existent encore en France, au milieu des montagnes auvergnates, dans l'église Notre-Dame du Puy[1].

Les rapprochements que suggèrent les détails de la porte de Carsoli peuvent être d'autant plus utiles à l'histoire que cette porte est exactement datée de l'année 1132. La plus grande partie de la date se lit clairement sur les deux lignes d'inscriptions qui séparent

1. Caumont, *Abecédaire d'Archéologie ; Architecture religieuse*, p. 356 ; — A. de Longpérier, *Revue arch.*, II, 2, 1864, p. 700.

la *Visitation* et l'*Annonciation aux bergers* : Anno Domini millesimo centesimo triceno secundo indic... La porte de bois de l'église San Pietro d'Alba, qui est restée, elle aussi, encadrée dans un portail ancien, est connue depuis plus longtemps que celle de Carsoli, parce qu'elle appartient à un monument célèbre; Schulz l'a indiquée et l'a fait dessiner[1]. Cette porte est divisée en vingt-huit compartiments à peu près carrés, dans lesquels sont disposées sans suite des figurines qui, pour la plupart, se font pendant sur deux plaques voisines. Plusieurs des reliefs représentent des animaux, des centaures, des hommes sauvages, enchevêtrés dans des entrelacs. Deux cavaliers qui s'avancent l'un vers l'autre ont le grand bouclier, la longue cotte d'armes et le heaume conique du XII[e] siècle. Les quatre symboles des Évangélistes sont rangés dans les quatre compartiments supérieurs. Au-dessous du lion ailé, un saint abbé bénédictin, avec le capuchon pointu et la crosse, est assis sur un trône; deux personnages debout sous deux arcatures jumelles sont tournés vers le saint et lèvent la main avec le geste archaïque de l'adoration. L'abbé représenté avec le nimbe est sans doute saint Benoît, le patriarche des moines qui possédaient l'église de San Pietro d'Alba (*fig.* 254).



Fig. 253. — Portail de l'église Santa Maria in Cellis, près Carsoli, avec une porte en bois sculpté de 1132.

Ces sculptures sont taillées dans d'épaisses planches de bois, assemblées trois par trois. L'assemblage est fait au moyen de traverses, disposées sur la face interne des battants, et fixées par des clous de cuivre qui ressortent sur la face externe, et la constellent de points métalliques disposés avec symétrie. Le joint des planches ne suit

1. Schulz, *Atlas*, pl. LXIII.

aucunement les bandes décorées de palmettes qui séparent les compartiments; il coupe tableaux et bandes par le milieu. Peut-être les sculptures ont-elles été exécutées après l'assemblage. La menuiserie est grossière et primitive; la sculpture ne l'est pas moins. Tous les reliefs sont réservés en silhouettes plates, sur un champ uniformément creusé : à peine quelques traits ont-ils été gravés au couteau sur les draperies et les feuillages. Le décor des bandes est composé de palmettes, sur le battant de gauche, et de rinceaux, sur celui de droite. Les palmettes sont parfaitement identiques à celles qui ont été sculptées avec un relief plus franc sur la porte de Carsoli. La porte d'Alba a un aspect plus archaïque encore que ce dernier ouvrage : elle peut remonter également à la première moitié du XIIe siècle.

C'est aux portes de bois sculptées dans les Abruzzes bien plutôt qu'aux portes de bronze byzantines et apuliennes qu'il convient de rattacher la porte de bronze ornée de reliefs qui se trouve encore en place dans le grand portail de San Clemente a Casauria[1]. Sur l'une des plaques de métal dont les battants sont revêtus, on lit le nom de l'abbé Johel, qui fut le successeur de l'abbé Léonas, et qui est nommé dans une bulle de 1191. La porte a donc été exécutée immédiatement après l'achèvement des portails et du porche.

La décoration des deux battants comprenait, à l'origine, 72 plaques, dont la suite était encore presque intacte à la fin du XVIIIe siècle. Après l'abandon du monastère, le bronze fut mis au pillage par les paysans des environs. Quelques plaques ont été retrouvées. Aujourd'hui 48 plaques se trouvent fixées sur la porte de San Clemente[2] : elles permettent de restituer l'ensemble de la décoration. Sur 20 plaques, dont 15 existent encore, étaient représentés des châteaux à trois tours crénelées, tous modelés et fondus au moyen d'un moule unique. Sous ces châteaux étaient gravés les noms des *castella* et des localités qui, dans les comtés de Fermo, de Teate, de Valva, de Teramo et jusque dans les Marches, se trouvaient soumis à la juridiction de l'abbaye de Casauria : la liste, que la disparition de cinq plaques laisse aujourd'hui incomplète, a pu être rétablie dans son intégrité, grâce à une copie manuscrite de 1787[3]. Un état semblable des domaines du Mont-Cassin, au temps des abbés Desiderius et Oderisius, avait été gravé sur la porte de bronze destinée à la grande basilique de Saint-Benoit[4]. Le moine de Casauria qui a dressé la liste confiée au

1. SCHULZ, *Atlas*, pl. LIV.

2. Voir la reproduction photographique publiée par M. CALORE (*Archivio storico dell' Arte*, VII, 1894, p. 205), après l'assemblage de toutes les plaques retrouvées par lui-même et par M. de Nino. A la suite de cette restauration, une porte de bois rustique a été placée devant la porte de bronze pour la préserver de nouvelles injures. Sur la photographie du portail de San Clemente, qui est reproduite à la pl. XXVI, on ne verra que cette porte de bois, qui a rendu impossible la photographie directe des plaques de bronze et ne permet plus de les étudier en bonne lumière.

3. CALORE, *Arch. stor. dell'Arte*, VII, 1894, p. 206-216. — La lecture de plusieurs des noms gravés sur la porte de San Clemente a été le sujet d'une polémique acerbe entre MM. Calore et Pansa. Les pièces du débat se trouvent dans l'article cité de M. Calore, dans l'étude de M. Pansa sur le *Chronicon Casauriense*, et dans un article de cet érudit qu'a publié la *Rivista Abbruzzese* de 1895 (fasc. 10).

4. Si l'on en croyait la description donnée par Ughelli, la porte de San Clemente aurait été ornée d'incrustations en métal précieux, dans le genre de celles qui garnissent le creux des inscriptions gravées sur la porte de bronze qui fut commandée à Byzance par l'abbé Desiderius. Ce n'est pas même l'argent qui aurait été employé, comme pour le damasquinage des portes byzantines, mais l'or pur : « *Ecclesiæ hujus ostium æneum satis mirifice fusum, auroque purissimo*

graveur n'a pas craint d'introduire dans cette liste plus d'une localité qui, à la fin du XIIe siècle, appartenait non point à l'abbaye, mais au diocèse de Valva[1].

Parmi les autres plaques de bronze qui sont groupées sur la porte de San Clemente, il en est 28 qui ont été tirées de 8 moules, reproduits à plusieurs exemplaires. Les quatre plaques qui étaient placées aux angles de la porte étaient ornées d'une rosace toute pareille à celles qui ont été déjà notées dans la décoration architecturale des églises des Abruzzes. Les autres plaques portent des rosaces plus simples, tracées au compas, des croix, des croissants surmontés d'une étoile : ces dessins géométriques ressemblent aux rosaces qui se trouvent placées à l'intersection des bandes décorées, sur la porte d'Alba Fucense.



Fig. 254. — Porte de bois conservée dans l'église de San Pietro, à Alba Fucense (XIIe siècle). Partie supérieure des battants.

Quatre des plaques de bronze de Casauria sont ornées de figurines : elles étaient placées en haut des battants, comme les symboles des Évangélistes et le saint abbé sur la porte d'Alba. Sur l'une de ces plaques est représenté l'empereur Louis II, fondateur du monastère ; sur la seconde, l'abbé Johel (Johel Abbas), donateur de la porte ; sur les deux autres est reproduit un moine en cuculle. Les images de l'empereur debout et de l'abbé assis sur son trône, avec la mitre et la crosse, rappellent évidemment les dessins à la plume dont la chronique de Casauria est illustrée sur le manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris. Les figurines, comme les châteaux, ne sont que des silhouettes : sans la couleur du métal verdi, on les dirait taillées dans des planchettes de bois, aussi bien que les reliefs des portes de Carsoli et d'Alba. Le seul morceau qui se détache vigoureusement est le marteau de la porte : un anneau tordu qui passe dans les mâchoires d'une tête de lion ronde et informe. Tout ce travail de bronze est d'un artisan local, frère des sculpteurs de

incrustatum... » Ni les inscriptions, ni les gravures géométriques tracées sur les bandes qui encadrent les plaques n'ont conservé la moindre trace d'une décoration aussi opulente. Il est très probable qu'Ughelli aura répété les assertions d'un moine ou d'un voyageur trompé par l'éclat de quelques parcelles de métal auxquelles un frottement avait rendu leur brillant, au milieu d'une plaque patinée et verdie par le temps.

1. Voir les remarques de M. Pansa, qui a opposé à la liste gravée sur la porte de San Clemente, vers 1190, la liste des pays soumis à la juridiction de l'évêque de Valva, en 1188, d'après une bulle de Clément III. Il est possible que la liste des évêques suffragants de Bénévent, gravée sur la porte de la cathédrale de cette ville, mentionne de même des sièges qui ne relevaient plus de l'archevêque de Bénévent. Ainsi s'expliquerait que cette liste épiscopale, qui fait partie intégrante d'un ouvrage de bronze exécuté vers l'an 1200, soit conforme à la liste qui est donnée dans les bulles authentiques avant 1153, et qui se trouve déjà modifiée dans le *Liber Censuum* de 1192.

bois, qui connaissait par ouï-dire les portes du Mont-Cassin, avec leurs inscriptions, et qui n'avait pas vu les reliefs moulés et fondus, quelques années plus tôt, par maître Barisanus de Trani.

II

Aucune église des Abruzzes n'a conservé dans son sanctuaire quelque ancienne pièce de mobilier sacré en bois, telle que le fragment de stalle retrouvé à Saint-Vincent au Volturne (*fig.* 94) ou le trône sacerdotal de Montevergine (*fig.* 180). Les tabernacles et les ambons les plus anciens qui figurent dans les églises de la région sont faits d'un bâti en calcaire assez friable, revêtu d'une couche épaisse de stuc rosâtre, dans laquelle des sculptures abondantes ont été taillées, comme dans un plâtre fin.

Le *ciborium* de San Clemente al Vomano est monté sur quatre colonnes antiques. Les chapiteaux portent des archivoltes géminées, dont la retombée centrale s'amortit sur deux petits culots en forme de glands, qui se trouvent suspendus en l'air. L'édicule est surmonté de deux étages octogonaux, que couronne une pyramide[1]. Les fines et courtes colonnettes des deux étages supérieurs sont réservées dans une lame de calcaire, découpée à jour comme une planche : des trous repercés dans la pierre friable détachent de la masse les petites arcatures entrecroisées ou en forme de fer à cheval, qui surmontent la file serrée de ces colonnettes. Le stuc dont l'édicule tout entier est revêtu n'étend sur les étages octogonaux qu'un mince badigeon ; il forme sur les chapiteaux et sur les archivoltes une couche épaisse, dans laquelle s'enroulent des rinceaux et s'agitent des figurines humaines, enchevêtrées parmi les entrelacs et les rubans perlés. Sur les chapiteaux eux-mêmes, les feuillages sont remplacés par des arabesques qui font penser aux ouvrages calligraphiques des décorateurs musulmans.

Ces délicates et bizarres sculptures ont été refouillées dans le stuc par deux artistes, dont les noms, gravés sur l'une des faces latérales de l'édicule, appartiennent à une même famille. L'un de ces artistes était le père, Ruggiero; l'autre le fils, Roberto[2]. L'autel ancien, au-dessus duquel s'élève le dais de *ciborium*, est sorti du même atelier. Les trois faces décorées de cet autel sont faites chacune d'une plaque de marbre cipollin, entourée d'un cadre de calcaire couvert de petites feuilles ciselées presque sans relief. Les plaques de marbre sont toutes guillochées de gravures, dont les creux ont été remplis de stuc gris. Sur un fond couvert de quatre-feuilles et de croix, qui composent un vrai dessin de broderie, se détachent un Agneau de Dieu dans un cercle et des motifs végétaux, dont l'un rappelle le *hom* assyrien des vieux marbres sculptés pour les églises de Naples ou de Sorrente.

1. Bindi, *Album*, pl. 49.

2. PLURIBUS EXPERTUS FUIT IC CUM PATRE ROBERTUS
ROGERIO DURAS REDDENTES ARTE FIGURAS.
(Bindi, p. 503.)



bois, qui connaissait par ouï-dire les portes du Mont-Cassin, avec leurs inscriptions, et qui n'avait pas vu les reliefs moulés et fondus, quelques années plus tôt, par maître Barisanus de Trani.

II

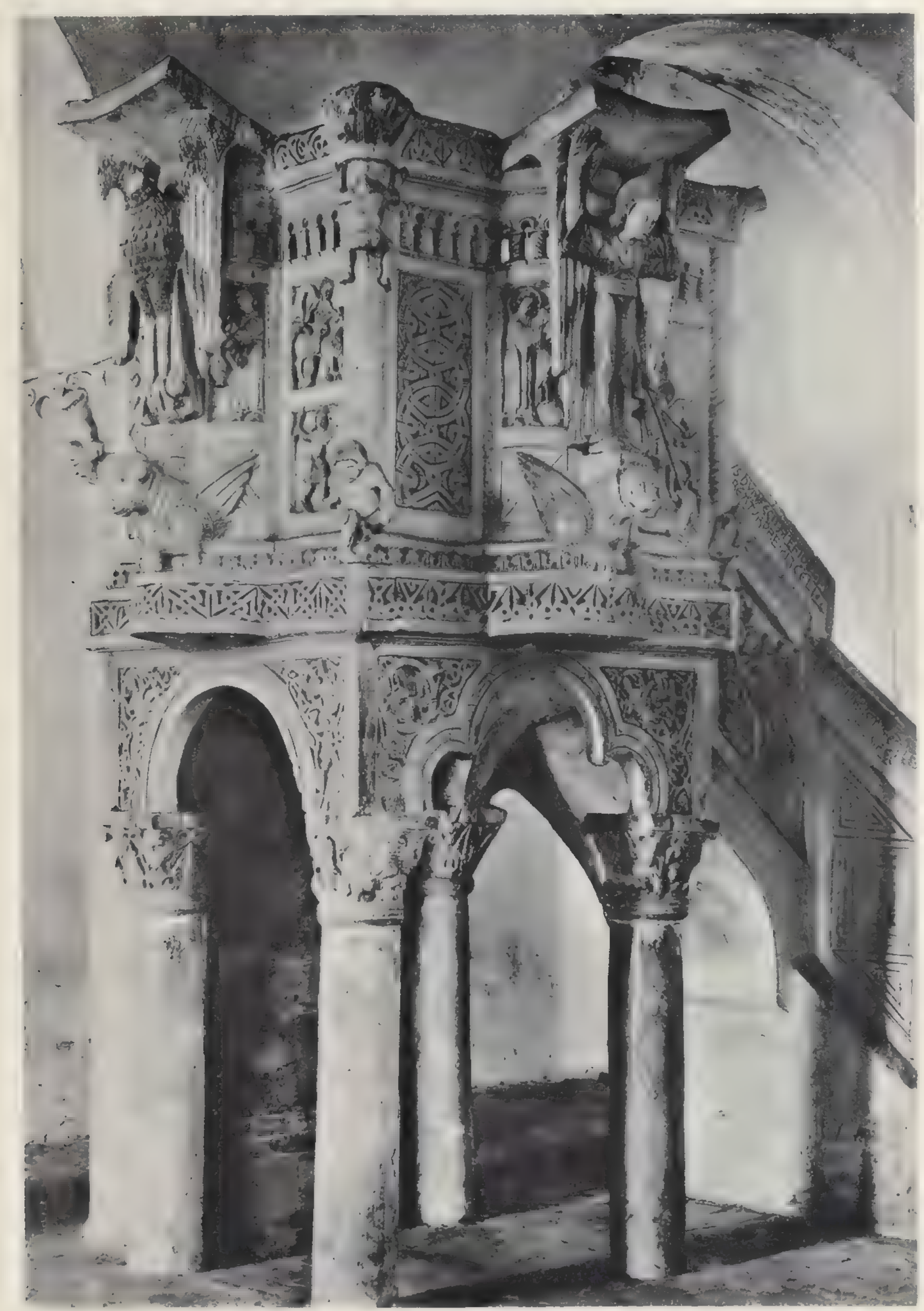
Aucune église des Abruzzes n'a conservé dans son sanctuaire quelque ancienne pièce de mobilier sacré en bois, telle que le fragment de stalle retrouvé à Saint-Vincent au Volturne (*fig.* 94) ou le trône sacerdotal de Montevergine (*fig.* 180). Les tabernacles et les ambons les plus anciens qui figurent dans les églises de la région sont faits d'un bâti en calcaire assez friable, revêtu d'une couche épaisse de stuc rosâtre, dans laquelle des sculptures abondantes ont été taillées, comme dans un plâtre fin.

Le *ciborium* de San Clemente al Vomano est monté sur quatre colonnes antiques. Les chapiteaux portent des archivoltes géminées, dont la retombée centrale s'amortit sur deux petits culots en forme de glands, qui se trouvent suspendus en l'air. L'édicule est surmonté de deux étages octogonaux qu[illegible] pyramide [illegible] courtes colonnettes des deux étages supérieurs sont réservées dans une lame de calcaire, découpée à jour comme une planche : des trous repercés dans la pierre friable détachent de la masse les petites arcatures entrecroisées ou en forme de fer à cheval, qui surmontent la file serrée de ces colonnettes. Le stuc dont l'édicule tout entier est revêtu n'étend sur les étages octogonaux qu'un mince badigeon ; il forme sur les chapiteaux et sur les archivoltes une couche épaisse, dans laquelle s'enroulent des rinceaux et s'agitent des figurines humaines, enchevêtrées parmi les entrelacs et les rubans perlés. Sur les chapiteaux eux-mêmes, les feuillages sont remplacés par des arabesques qui font penser aux ouvrages calligraphiques des décorateurs musulmans.

Ces délicates et bizarres sculptures ont été refouillées dans le stuc par deux artistes, dont les noms, gravés sur l'une des faces latérales de l'édicule, appartiennent à une même famille. L'un de ces artistes était le père, Ruggiero; l'autre le fils, Roberto[2]. L'autel ancien, au-dessus duquel s'élève le dais de *ciborium*, est sorti du même atelier. Les trois faces décorées de cet autel sont faites chacune d'une plaque de marbre cipollin, entourée d'un cadre de calcaire couvert de petites feuilles ciselées presque sans relief. Les plaques de marbre sont toutes guillochées de gravures, dont les creux ont été remplis de stuc gris. Sur un fond couvert de quatre-feuilles et de croix, qui composent un vrai dessin de broderie, se détachent un Agneau de Dieu dans un cercle et des motifs végétaux, dont l'un rappelle le *hom* assyrien des vieux marbres sculptés pour les églises de Naples ou de Sorrente.

1. Bindi, *Album*, pl. 49.

2. [illegible]
[illegible]
(Bindi, p. 503.)



Fontemoing, Éditeur — Phototypie Berthaud

AMBON EN STUC ORNÉ DE RELIEFS ET DE PEINTURES
dans l'Église Santa Maria in Lago, près Moscufo (Apruzzes)
Œuvre de Maître Nicodemo (1159).

L'autel de San Clemente al Vomano, avec sa fine marqueterie de marbre et de stuc, est un ouvrage unique dans les Abruzzes. Le *ciborium* qui surmonte cet autel a été fort exactement reproduit au fond d'une vallée très éloignée des bords du Vomano, dans l'église de Santa Maria *in Valle Porclaneta*. L'édicule est encore en place, derrière le curieux iconostase de bois; il a conservé son couronnement, que le *ciborium* de San Clemente al Vomano a perdu : un fleuron de stuc, surmonté d'un Agneau de Dieu (*fig.* 255). Les archivoltes qui reposent sur les colonnes sont trilobées, au lieu d'être géminées; mais les reliefs qui composent la décoration des deux tabernacles sont identiques.



FIG. 255. — *Ciborium* DE SANTA MARIA IN VALLE PORCLANETA, ATTRIBUÉ A ROBERTO ET NICODEMO.

Devant l'iconostase de Santa Maria *in Valle Porclaneta* est placé un ambon qui est fait, comme le tabernacle, d'un bâti en pierre calcaire, revêtu de stuc. Les chapiteaux et les archivoltes tréflées de l'ambon sont décorés de reliefs aussi capricieux et aussi compliqués que ceux qui couvrent les parties correspondantes de l'édicule voisin (*fig.* 256). Deux lutrins faisaient saillie sur le corps de l'ambon : l'un d'eux a été ruiné; l'autre a conservé la majeure partie de sa décoration : un monstre ailé qui avance en haut-relief son buste décapité, et deux bas-reliefs qui représentent le diacre dans les attitudes rituelles qu'il prenait du haut de l'ambon, lisant l'Épître ou l'Évangile sur le pupitre soutenu par un aigle, ou balançant un encensoir. Les reliefs qui couvraient le parapet ont disparu avec le revêtement de stuc, à l'exception de deux : l'un représente un homme qui combat un ours, l'autre une danseuse qui agite son écharpe devant un roi : sans doute une Salomé devant Hérode. Sur la rampe de l'escalier qui monte à la plate-forme de l'ambon, deux reliefs mettent en scène l'histoire de Jonas, qui était représentée sur les plus anciens ambons de la région campanienne. Le sculpteur des Abruzzes a curieusement détaillé la narration du prodige : il a montré le bateau d'où le prophète est jeté dans la gueule ouverte du monstre marin; dans le compartiment suivant, Jonas est rejeté par la baleine, et, dans l'angle inférieur du tableau, il est assis sous un arbre, dont les branches entrelacées sont chargées de palmettes en éventail et de fruits allongés comme des courges. Une inscription en onciales nettes et fines est gravée sur la rampe de l'escalier, au-dessus et au-dessous des deux reliefs; malgré les lacunes laissées par l'écaillement du stuc, cette inscription fait connaître exactement la date de l'ambon et les noms des artistes qui l'ont sculpté :

INGENII CERTUS VARII MULTIQUE ROBERTUS
HOC LEVITARUM NICODEMUS ATQUE. . .
... ANNUS CENTENUS QUINQUIE DENUS
CUM FUIT HOC FACTUM FLUXIT. . . .
. . . . VI MENSE OCTUBER[1]

L'ambon et le *ciborium* du stuc, séparés l'un de l'autre par l'iconostase de bois, sont tous deux l'œuvre des mêmes artistes. Roberto, qui a gravé son nom sur l'ambon, n'est autre que le sculpteur qui a signé, avec son père Ruggiero, le *ciborium* de San Clemente al Vomano[2].

Quant à Nicodemo, était-il un second fils de maître Ruggiero? Les lignes conservées de l'inscription n'indiquent point que le collaborateur du sculpteur Roberto fût son frère. D'ailleurs maître Nicodemo, après avoir exécuté un ambon de concert avec le sculpteur du tabernacle de San Clemente al Vomano, décora à lui seul deux ambons, qui se sont conservés presque intacts, et qui ressemblent si étroitement à l'ambon de Santa Maria *in Valle Porclaneta* qu'ils pourraient permettre de restaurer jusque dans le détail ce monument mutilé.

L'ambon adossé à l'un des piliers de l'église Santa Maria del Lago, près Moscufo (Pl. XXIV)[3], a exactement la même forme que celui de Santa Maria *in Valle Porclaneta*. Les chapiteaux et les archivoltes sont couverts des mêmes arabesques; l'histoire de Jonas est répétée sur la rampe de l'escalier avec les mêmes épisodes; mais sur l'ambon de Santa Maria in Lago la série des reliefs est complète. Quatre figures en haut-relief, qui sont les quatre symboles des Évangélistes, font saillie sur les deux lutrins, disposés perpendiculairement l'un à l'autre[4]. L'aigle est debout au-dessus du bœuf, et l'ange au-dessus du lion. De petits bas-reliefs achèvent de décorer le tambour des lutrins. Les deux diacres de Santa Maria in Valle Porclaneta reparaissent, l'un à droite de l'aigle, l'autre à gauche de l'ange. Au diacre qui balance l'encensoir fait pendant, de l'autre côté de l'aigle, un prêtre qui élève le calice; au diacre qui lit sur son lutrin fait pendant, de l'autre côté de l'ange, une figure hirsute de saint Jean-Baptiste. L'image du Précurseur, mis à mort par Hérode, rappelle le bas-relief de l'ambon de Santa Maria in Valle qui représente la danse de Salome.

Dans les caissons des parapets, deux hommes combattent un lion et un ours; à côté de ces images de belluaires, qui n'ont aucun sens religieux, le sculpteur a placé un saint Georges, tête nue, avec un haubert fait de lames de fer; du haut de sa monture,

1. Bindi n'a lu que les deux premiers vers et les trois derniers mots (p. 902-903) : il n'a point connu, par conséquent, la date du monument.
2. Cf. Bindi, p. 903.
3. L'ambon de Santa Maria in Lago a été reproduit en gravure au trait par Schulz (*Atlas*, pl. LIII) et en phototypie par Bindi (*Album*, pl. 64 et 65).
4. Un troisième pupitre de pierre est placé au-dessus de la face du parapet qui regarde le sanctuaire.

le chevalier enfonce le bois de sa lance dans la gueule du dragon infernal. Les deux panneaux du parapet qui ne sont point décorés de reliefs sont couverts d'entrelacs réguliers. Au pied des colonnettes d'angle de petits figurines humaines sont accroupies; un homme grimpe au fût de l'une de ces colonnettes et est près d'atteindre le chapiteau. Cette décoration opulente était encore enrichie par une polychromie très vive, où des taches de rouge et de vert éclatent à côté de masses brunes.

Une inscription gravée sur la rampe de l'escalier, comme celle de l'ambon de Santa Maria in Valle, donne la date de l'ambon de Santa Maria in Lago (1159), le nom du donateur, l'abbé Rainaldo, et celui du sculpteur, maître Nicodemo.

RAINALDUS ISTIUS ECCLESIE PRELATUS HOC OPUS FIERI FECIT.
HOC NICODEMUS OPUS DUM FECIT MENTE FIDELI
ORAT A DOMINO MEREATUR PREMIA CELI.
ANNO DOMINI MILLESIMO QUINQUAGESIMO VIII INDICTIONE III[1].

Nicodemo a sculpté encore, quelques années plus tard, un ambon qui a été récemment retrouvé dans l'église paroissiale de Cúgnoli[2]. Cet ambon est une copie de celui de Moscufo, avec quelques variantes : saint Jean-Baptiste est remplacé par saint Jean l'Évangéliste, qui tient le livre[3]. Toutes les archivoltes sont en plein cintre, et non tréflées.

Le stuc a perdu sa polychromie ; mais les reliefs ont gardé l'accent net et incisif de l'outil du sculpteur. Seuls l'aigle et le lion sont mutilés. L'escalier a disparu. L'un des panneaux du parapet est occupé tout entier par une inscription en grandes onciales :

† ANNO DOMINI MILLESIMO CENTESIMO SEXSAGESIMO SECSTO
INDICTIONE QUARTA DECIMA ABBAS RAINALDUS HOC OPUS FIERI FECIT.

D'après cette inscription, l'ambon de Cúgnoli fut exécuté en 1166. Le donateur de cet ambon n'était autre que l'abbé Rainaldo, qui avait commandé l'ambon de Santa Maria in Lago. Le nom du sculpteur manque dans l'inscription; peut-être se trouvait-il gravé sur la rampe de l'escalier, qui a été détruite. D'ailleurs les moindres détails de l'édicule sont comme autant de signatures du sculpteur qui avait travaillé une première fois pour l'abbé de Moscufo, — maître Nicodemo.

Les trois ambons de Santa Maria *in Valle Porclaneta*, de Santa Maria in Lago et de Cúgnoli, datés de 1150, 1159 et 1166, forment, au milieu du XIIe siècle, avec les deux tabernacles en stuc de Santa Maria *in Valle* et de San Clemente al Vomano, une série de meubles

1. Schulz, II, p. 17-19; — Bindi, p. 513-515.
2. A. de Nino, *l'Arte*, V, 1902, p. 262, 424-427, avec d'excellentes photographies de M. le député D. Tinozzi.
3. Le troisième pupitre de pierre repose sur le large chapiteau de feuilles grasses qui surmonte l'une des colonnettes d'angle.

d'église remarquables par la richesse de leur décor. Les artistes qui ont sculpté les reliefs de ces ambons et de ces tabernacles ont gravé leurs noms sur leurs ouvrages avec un légitime orgueil.

L'identité de style, qui est manifeste dans tout le groupe des tabernacles et des ambons en stuc, atteste l'unité de l'école. Cette école eut pour centre une famille, dans deux générations successives. Si les liens de parenté qui unissaient peut-être Nicodemo et son collaborateur Roberto restent incertains, ce dernier a pris soin de proclamer qu'il avait travaillé au *ciborium* de San Clemente al Vomano avec maître Ruggiero, qui était son propre père.

Les inscriptions qui perpétuent la mémoire de ces artistes ne mentionnent point leur patrie. L'atelier formé par Ruggiero, par son fils Roberto et par Nicodemo a travaillé d'un bout à l'autre des Abruzzes, à proximité du lac Fucin et dans le voisinage de Teramo. Des ouvrages pareils à ceux de cet atelier ne se retrouvent dans aucune autre région d'Italie ; il est probable que les tabernacles et les ambons en stuc qui ont été sculptés dans les Abruzzes au milieu du XIIe siècle sont l'œuvre d'un atelier formé dans la région. Les formes et les détails que les sculpteurs du tabernacle de San Clemente al Vomano et de l'ambon de Santa Maria in Lago avaient empruntés à l'art des régions voisines ont été combinés et modifiés par eux de manière originale.

La toiture octogonale des deux *ciboria* auxquels a travaillé maître Roberto est celle des *ciboria* romains, qui furent imités à Bari, en même temps que dans les Abruzzes, par l'auteur anonyme du tabernacle de Saint Nicolas ; mais le sculpteur Roberto, en remplaçant, au-dessus des colonnes antiques, l'architrave de marbre par une archivolte géminée ou trilobée, donne à l'édicule une sveltesse et une légèreté nouvelles. Les ambons de maître Nicodemo, avec leurs colonnettes surmontées d'archivoltes et la rampe massive de leur escalier, représentent un type d'édicule qui n'a pas été adopté par les marbriers romains, mais dont les miniatures des rouleaux d'*Exultet* enluminés en Campanie ont conservé quelques images. Ce type s'est rencontré en Pouille vers la fin du XIe siècle : les ambons de Santa Maria in Lago et de Cúgnoli ont la même silhouette et la même élégance de proportions que l'ambon de Canosa. Ce que l'artiste des Abruzzes ajoute à l'architecture de ses modèles, quels qu'ils soient, c'est le second lutrin saillant et le troisième pupitre de pierre.

La marqueterie de stuc qui décore l'autel de San Clemente al Vomano rappelle à la fois, pour la technique, les incrustations de cire brune employées à l'ornement du mobilier des églises en Apulie, et, pour le style des dessins menus et serrés, la mosaïque d'*opus sectile* qui est disposée sur le pavement de l'église de San Miniato, près de Florence. Quant au décor sculpté des ambons de maître Nicodemo, c'est une réunion de thèmes variés, qui ont des origines différentes. Dans les ambons de Rome, de la Campanie et de l'Apulie, le seul des animaux ailés qui soit employé communément comme support du pupitre de pierre ou de marbre est l'aigle, symbole de l'évangéliste saint Jean. C'est seulement sur les

archivoltes de l'ambon de Cimitile que les quatre symboles des Évangélistes ont été sculptés. Les quatre monstres ailés voisinent avec des animaux fantastiques sur quelques ambons de l'Italie du Nord, tels que ceux de Santo Stefano, à Bologne, et de Santa Giulia, une bourgade sise au bord du lac d'Orta [1]. Le motif, dont l'origine reste incertaine, a été magnifiquement developpé par maître Nicodemo.

Les groupes de belluaires et de bêtes féroces, dans les compartiments carrés qui les encadrent, semblent imités de quelque coffret d'ivoire orné d'images des jeux de cirque. Le relief de toutes ces figures est rond et fort : le visage de l'ange, avec ses yeux percés d'un trou rond, rappelle certaines sculptures lombardes du XIIe siècle. Au contraire, les arabesques mêlées de figurines, les volutes grêles des chapiteaux, les palmettes des frises sont découpées sur un fond profondément creusé, comme elles le seraient dans une planche de bois épais. Les rinceaux et les entrelacs sculptés sur l'ambon de Santa Maria in Lago ressemblent singulièrement, par le travail du relief, à l'encadrement du portail de San Nicola e Cataldo, près de Lecce (*fig.* 197). Le stuc friable, de même que la molle *pietra leccese*, a pu prendre sous le tranchant de l'outil l'apparence d'une sculpture au couteau. Mais ce n'est pas seulement l'accent du travail, c'est l'emploi même de certains motifs qui fait penser, devant les ouvrages de Roberto et de Nicodemo, aux rares boiseries conservées dans l'Italie méridionale. Les monstres qui se tordent, au milieu de rubans et de rinceaux, dans le stuc des tabernacles et des ambons, sont de la même race que ceux qui décorent le morceau de stalle ancienne retrouvé à Saint-Vincent au Volturne. Deux motifs très caractéristiques, employés dans le décor des trois ambons de Santa Maria *in Valle Porclaneta*, de



Fig. 236. — Ambon de Santa Maria in Valle Porclaneta, œuvre de Roberto et Nicodemo (1150).

1. Rohault de Fleury, *la Messe*, pl. CLXXXI; — Zimmermann, *Oberitalienische Plastik*, p. 199, fig. 65.

Santa Maria in Lago et de Cúgnoli, — un chapelet de petits trèfles à feuilles pointues et une frise de palmettes dessinées dans le style des monogrammes coufiques, — se rencontrent sur la porte de bois conservée dans l'église de Santa Maria *in Cellis*, voisine de Carsoli. Cette porte remonte à l'année 1132; la première œuvre datée de maître Nicodemo est de l'année 1150. Le rapprochement de ces deux dates, qui ont été indiquées ici pour la première fois, permet de croire que les maîtres qui ont sculpté dans le stuc une série de tabernacles et d'ambons ont pris la suite de l'école des sculpteurs de bois, qui ont travaillé à l'iconostase de Santa Maria *in Valle* et aux portes de Carsoli et d'Alba.

L'ambon de Cúgnoli, qui porte la date de 1166, est le dernier des ouvrages de stuc sur lesquels maître Roberto et maître Nicodemo ont gravé leurs noms. Après quinze ou vingt ans de fécondité, l'atelier, dont le premier artiste connu était Ruggiero, le père de Roberto, cesse tout à coup de produire. Mais d'autres artisans se mettent aussitôt à sculpter, pour les églises des Abruzzes, de nouveaux meubles d'église, qui diffèrent complètement des tabernacles et des ambons de stuc par la matière, par l'architecture et par la décoration.

III

Le calcaire fin que maître Roberto et maître Nicodemo avaient revêtu de stuc, pour guillocher des sculptures plus délicates dans une matière plus facile, est employé seul, vers la fin du XII[e] siècle, pour former des ambons d'une architecture très simple : une caisse de pierre, avec un lutrin saillant, posé directement et sans l'intermédiaire des archivoltes sur les chapiteaux de quatre colonnes antiques. Le plus primitif de ces ambons, et sans doute le plus ancien, a été retrouvé en morceaux dans une petite église voisine de la collégiale d'Assergi[1]. Il n'en reste qu'un chapiteau lourd et grossier, avec la base de la colonne correspondante, et qu'une plaque de parapet, ornée de reliefs d'un travail âpre et rustique : au milieu de la plaque, une figure d'oiseau très mutilée se dressait verticalement et comme debout sur sa queue, entre quatre rosaces largement épanouies[2].

L'ambon de l'église Sant'Angelo, à Pianella, relégué dans l'une des nefs latérales, est moins archaïque que les fragments d'Assergi. Le feuillage étiré et collé sur les chapiteaux, les palmettes qui forment l'encadrement des parapets, le travail du ciseau et du trépan rappellent les sculptures du porche de San Clemente a Casauria, qui ont été exécutées entre 1176 et 1182; une frise est composée de fleurons d'iris. Sur deux des parapets sont représentés les quatre symboles des Évangélistes, accompagnés de cartels sur lesquels sont gravés les vers de Sedulius, le poète chrétien du V[e] siècle, qui commentent la concordance de

1. Les morceaux de cet ambon ont été transportés dans le jardin contigu à la petite église où ils ont été retrouvés, — la Madonna dell' Orticello (I. Gavini, *l'Arte*, IV, 1901, p. 325).

2. *Ibid.*, p. 325-326 et 328.

chacun des monstres ailés avec chacun des Évangélistes[1]. L'aigle, au-dessus duquel s'avance une console servant de pupitre, est placé verticalement, comme l'oiseau d'Assergi, qui était sans doute le symbole de saint Jean. Au-dessus du lion et de l'aigle, le champ est rempli par une rosace en relief[2]. Un second aigle est adossé au lutrin : l'un des compartiments voisins porte le nom de l'abbé Roberto[3]; sur le pupitre de pierre est gravé le nom du sculpteur, maître Acuto[4].

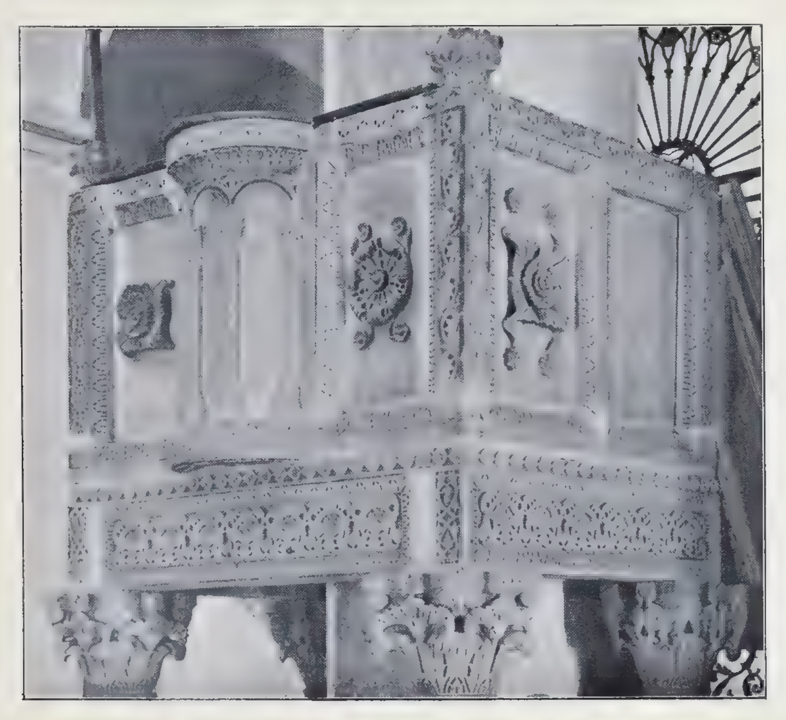


Fig. 257. — Ambon de l'église de San Pellino (fin du XIIe siècle).

L'église de Bominaco possède un ambon de pierre calcaire qui repose sur quatre tronçons de colonnes antiques, surmontés de chapiteaux antiques fort bien conservés. La frise qui court au-dessus de ces chapiteaux, à la base des parapets, imite des volutes d'acanthe; les rinceaux jaillissent de deux gueules de lions et les branches feuillues s'arrondissent autour d'animaux qui ont la silhouette des « chiens » mêlés aux entrelacs des lettres capitales,

1. L'Aigle : *More volans aquile petit astra Joannes.*
Le Lion : *Marcus ut alta fremit vox per deserta leonis.*
Le Bœuf : *Jure sacerdotii Lucas tenet hora ora juvenci.*
L'Ange : *Hoc Matheus agens hominem generaliter implet.*
Carmen paschale, I, v. 355-358 (Migne, *Patrologie latine*, t. XIX, p. 591).

2. Bindi, *Album*. Pl. 63.

3. HOC OPUS INSIGNE FECIT COMPONERE DIGNE
ABAS ECCLESIE ROBERTUS HONORE MARIE.

4. MAGISTER ACUTUS FECIT HOC OPUS.
(Schulz, II, p. 22; — Bindi, p. 533-534.)

dans les manuscrits du Mont-Cassin. Les parapets eux-mêmes sont très simplement décorés de rosaces pareilles à de larges étoiles de mer (Pl. XXV)[1]. Une longue inscription qui fait le tour de l'ambon, au-dessus de la frise d'acanthe, donne la date exacte du monument : 1180[2]; elle mentionne, avec le sacristain Pierre et l'abbé Jean, qui ont dédié l'ambon à la Vierge, patronne de l'église de Bominaco, les deux souverains spirituel et temporel qui régnaient alors sur les Abruzzes, le pape Alexandre III et le roi de Sicile, Guillaume II :

✝ ANNIS M. C. OCTUAGENIS.
PRESULE TUNC MAGNO CURULE SEDENTE ALEXANDRO
REGIS PRECELSI SUB TEMPORIBUS GUILIELMI
HOC OPUS EXCELSUM MANIBUS CAPE MARIA VIRGO
QUEM. . . . . CUSTODIA PRIMA.
SACRISTE PETRI SIMUL ABATISQUE IOANI
HIC QUI CORDE PIO PRIMIS FAMULANTUR AB ANNIS
QUI DEUS ETERNUM TRIBUAT CONSCENDERE REGNUM.
QUI LEGIT HOC TANDEM SEMPER FATEATUR ET AMEN.
AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM.

L'abbé Jean fit ériger devant l'ambon qu'il avait donné à l'église de son monastère un haut candélabre du cierge pascal, composé d'une colonne torse qui repose sur un lion imité de l'antique et qui est couronné d'un chapiteau dont les fleurons s'unissent en une triple collerette. Des oiseaux et de petits quadrupèdes sont affrontés à côté des volutes d'angle. Le même abbé fit encore préparer pour lui, en 1184, un trône de pierre, qui devait compléter de manière solennelle le mobilier de l'église bénédictine, rivale de la cathédrale de Valva[3]. Ce trône, autrefois adossé au fond de l'abside, disparut, on ne sait comment, vers le milieu du XIX[e] siècle : il était sans doute décoré de rosaces, à la manière du trône épiscopal dont un fragment s'est conservé dans la crypte de la cathédrale de Sulmona.

Deux ambons, qui remontent l'un et l'autre aux dernières années du XII[e] siècle, ornent encore deux grandes églises des Abruzzes : la cathédrale du diocèse de Valva, dédiée à saint Pellinus, et l'abbatiale de San Clemente a Casauria. L'ambon de San Pellino se rattache à ceux de Pianella et de Bominaco par quelques détails, tels que la frise de fleurons d'iris, les larges rosaces plaquées sur les parapets, au milieu de compartiments rectangulaires, le lutrin saillant, dont le tambour est orné de demi-colonnettes et d'arcatures.

1. Cet ambon a été reproduit pour la première fois par M. Gavini dans *l'Arte*, IV, 1901, p. 327.

2. L'inscription a été copiée, avec deux ou trois inexactitudes sans importance, par Bindi (p. 832).

3. Antinori a copié dans un de ses volumes de notes, conservés à la Bibliothèque d'Aquila (t. XXVII), l'inscription gravée sur ce trône :

✝ M. ANNIS OPUS HOC CAPE CHRISTE IOHANNIS
HIS CUM CENTENI JUNGANT OCTUAGENI
NONDUM TRANSACTO TUNC ANNO CURRERE QUARTO
ABBATIS VERI CAPIATIS AGMINA CELI.

(Cité par Leosini, *Monumenti stor. artist. dell' Aquila*, Naples, 1848; — par Bindi, p. 837; — et par Piccirilli, dans la *Rassegna Abruzzese*, III, 1899, fasc. 7, p. 17.)



AMBON DI FRATA [illegible]



AMBON DI [illegible]

dans les manuscrits du Mont-Cassin. Les parapets eux-mêmes sont très simplement décorés de rosaces pareilles à de larges étoiles de mer (Pl. XXV)[1]. Une longue inscription qui fait le tour de l'ambon, au-dessus de la frise d'acanthe, donne la date exacte du monument : 1180[2]; elle mentionne, avec le sacristain Pierre et l'abbé Jean, qui ont dédié l'ambon à la Vierge, patronne de l'église de Bominaco, les deux souverains spirituel et temporel qui régnaient alors sur les Abruzzes, le pape Alexandre III et le roi de Sicile, Guillaume II :

✝ ANNIS M. C. OCTUAGENIS.
PRESULE TUNC MAGNO CURULE SEDENTE ALEXANDRO
REGIS PRECELSI SUB TEMPORIBUS GUILIELMI
HOC OPUS EXCELSUM MANIBUS CAPE MARIA VIRGO
QUEM. . . . . CUSTODIA PRIMA.
SACRISTE PETRI SIMUL ABATISQUE IOANI
HIC QUI CORDE PIO PRIMIS FAMULANTUR AB ANNIS
QUI DEUS ETERNUM TRIBUAT CONSCENDERE REGNUM.
QUI LEGIT HOC TANDEM SEMPER [illegible] AMEN.
AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM.

L'abbé Jean fit ériger devant l'ambon qu'il avait donné à l'église de son monastère un haut candélabre du cierge pascal, composé d'une colonne torse qui repose sur un lion imité de l'antique et qui est couronné d'un chapiteau dont les fleurons s'unissent en une triple collerette. Des oiseaux et de petits quadrupèdes sont affrontés à côté des volutes d'angle. Le même abbé fit encore préparer pour lui, en 1184, un trône de pierre, qui devait compléter de manière solennelle le mobilier de l'église bénédictine, rivale de la cathédrale de Valva[3]. Ce trône, autrefois adossé au fond de l'abside, disparut, on ne sait comment, vers le milieu du XIXe siècle : il était sans doute décoré de rosaces, à la manière du trône épiscopal dont un fragment s'est conservé dans la crypte de la cathédrale de Sulmona.

Deux ambons, qui remontent l'un et l'autre aux dernières années du XIIe siècle, ornent encore deux grandes églises des Abruzzes : la cathédrale du diocèse de Valva, dédiée à saint Pellinus, et l'abbatiale de San Clemente a Casauria. L'ambon de San Pellino se rattache à ceux de Pianella et de Bominaco par quelques détails, tels que la frise de fleurons d'iris, les larges rosaces plaquées sur les parapets, au milieu de compartiments rectangulaires, le lutrin saillant, dont le tambour est orné de demi-colonnettes et d'arcatures.

1. Cet ambon a été reproduit pour la première fois par M. Gavini dans *l'Arte*, IV, 1901, p. 327.
2. L'inscription a été copiée, avec deux ou trois inexactitudes sans importance, par Bindi (p. 832).
3. Antinori a copié dans un de ses volumes de notes, conservés à la Bibliothèque d'Aquila (t. XXVII), l'inscription gravée sur ce trône :

✝ M. ANNIS [illegible] CHRISTI IOHANNIS [illegible] NONDUM [illegible] TUNC ANNO [illegible]
HIS [illegible] [illegible] CAPITIS [illegible]

Citée par Leosini, *Monumenti storici artistici della città di Aquila*, Naples, 1848; — par Bindi, p. [illegible] et par Piccirilli, dans la *Rassegna Abruzzese*, III, 1899, fasc. 7, p. 17.



AMBON DE PRATA (Abruzzes), daté de 1240.

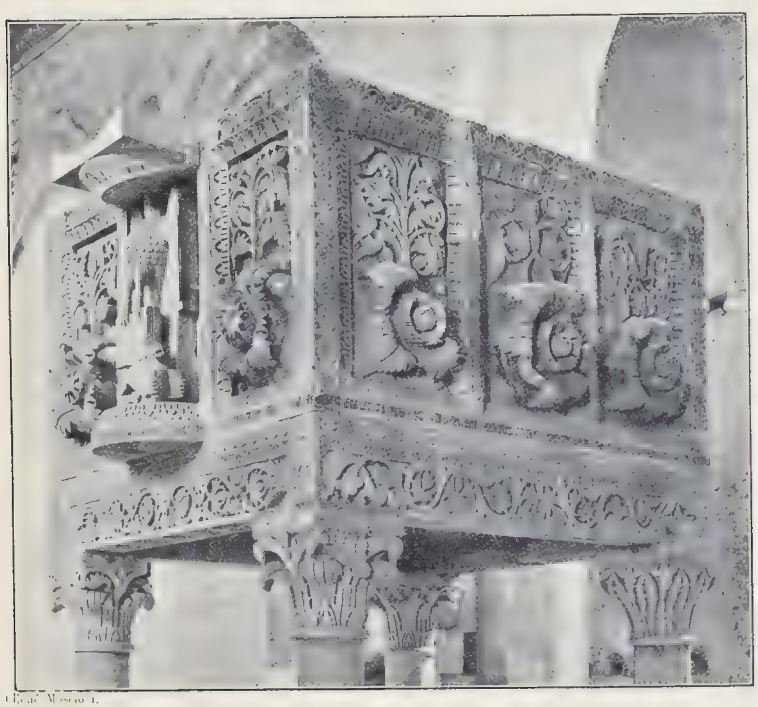


Phototypie Berthaud

AMBON DE BOMINACO (Abruzzes), daté de 1180.

Mais le sculpteur s'est affranchi de l'imitation de l'acanthe romaine : il a couvert les chapiteaux de feuilles grasses, pareilles à celles qui s'élargissent autour des rosaces, et il les a séparées et nervées d'un trait vigoureux creusé par le pointillé profond du trépan. Le cierge pascal n'est plus qu'un simple chapiteau posé à l'un des angles du parapet (*fig.* 257)[1]. Une inscription moins longue que celle de Bominaco, faisait le tour de l'ambon de San Pellino ; elle comprenait quatre vers, dont les deux premiers sont intégralement conservés :

PONTIFICUM SPLENDOR PRESUL PELINE BEATE
HOC AB ODERISIO SUSCIPE MARTYR OPUS



(Cliché Moscioni.)

Fig. 258. — Ambon de San Clemente a Casauria (fin du XIIe siècle).

Oderisius est un évêque qui occupa le siège de Valva pendant plus de trente ans, depuis 1168 jusqu'à 1200 ; des deux vers qui suivent il ne reste que deux fragments, qui ont été replacés très maladroitement dans une restauration récente de l'ambon. Le texte complet a été copié au milieu du XIXe siècle[2] ; le voici, avec les mots conservés en capitales :

CUJUS IN EXCELSIS PET*imus* PROTEC*tor adesto*,
et Ildolerici TU PIUS ESTO MEMOR

1. Schulz, *Atlas*, pl. LVII, *fig.* 2.
2. [De Stefani], *Il Regno delle due Sicilie descritto e illustrato*, Naples, 1853 ; XVI, p. 139 ; — Bindi, p. 770 ; — G. Pansa, *Il Chronicon Casauriense*, p. 100 (lettre de M. Piccirilli).

Ce nom bizarre d'*Idolericus*, qui a été lu plus ou moins exactement sur un fragment de pierre aujourd'hui perdu, était sans doute le nom de l'artiste qui avait travaillé pour l'évêque Oderisius.

L'ambon qui s'élève encore presque intact dans la nef de San Clemente a Casauria a de curieuses ressemblances de détail avec l'ambon de San Pellino. Les chapiteaux qui supportent ces deux ambons semblent avoir été sculptés par la même main. Mais il reste douteux que l'ambon de San Clemente soit l'œuvre de maître « Idolericus ». Cet ambon, destiné à l'église d'un opulent monastère, est plus richement décoré que l'ambon commandé par l'évêque de Valva. Le sculpteur a disposé en manière de frise des rinceaux qui sortent de la gueule de deux guivres; il a donné aux rosaces une ampleur et un relief magnifiques; au-dessus de ces rosaces il a fait monter des arbustes, dont les branches entrelacées remplissent tout le champ; il a groupé devant le lutrin, dont il ne reste que des fragments, le lion couché et l'aigle, les griffes plantées sur le livre ouvert (*fig.* 258)[1].

L'inscription qui entoure cet ambon ne contient pas de nom d'artiste : elle se compose d'une longue exhortation au prêtre qui doit psalmodier les paroles divines du haut de l'ambon. Ces vers léonins composés pour un ambon doivent être rapprochés des inscriptions qui s'adressent à l'archevêque, sur le trône de Canosa, et au célébrant, sur les degrés du chœur de Saint-Nicolas de Bari : ils sont aussi riches que les inscriptions apuliennes en allitérations et en jeux de mots compliqués.

Un distique gravé à part, sur la face du parapet qui regarde l'autel, nomme le donateur qui était un moine de l'abbaye, le frère Jacques[2]. Ce moine est un inconnu. Pourtant la date de l'ambon de San Clemente peut être indiquée, comme celle de l'ambon de San Pellino, à quelques années près. La main de l'artiste qui a sculpté l'ambon de l'église bénédictine se laisse reconnaître dans plusieurs reliefs du portail central et du porche, qui ont été commencés en 1176 et achevés en 1182. L'ambon doit être contemporain de l'abbé Léonas, qui a élevé le porche, ou de l'abbé Johel, qui a fait fondre la porte de bronze.

Un demi-siècle plus tard, la série des ambons en calcaire fin, dont le décor est composé essentiellement de motifs végétaux, se termine avec un ouvrage d'une richesse exubérante et bizarre, l'ambon de l'église de Prata Ansidonia, qui provient d'une église fort ancienne, élevée en l'honneur de saint Paul sur les ruines d'une petite ville romaine.

1. Schulz, *Atlas*, pl. LVII, *fig.* 1.

2. HIC QUI MAGNA CANIS FAC NE TUA VOX SIT INANIS
MULTUM SE FALLIT MALA QUI FACIT ET BONA PSALLIT
EST DOCTRINA BONA CUM FACTO DIGNA CORONA,
VOX QUA CLAMATUR OPERIS VIRTUTE JUVATUR.
SERVA QUEQUE LEGIS PRECEPTA SALUBRIA LEGIS
VITA SUBLIMIS ESTO SUBLATUS AB IMIS.
EST TIBI VIRTUTI ASCENSUS ET ISTE SALUTIS.
A POPULO DISTAS, HIC QUI SACRA VERBA MINISTRAS.
SIC DISTES VITA, VITE CONTRARIA VITE.

FRATER EGO JACOBUS TIBI MARTIRI SUPPLICO CLEMENS
ISTUD OPUS RECIPE *(tu quoque)* SIS MIHI CLEMENS.

Schulz, II, p. 31 32; — Bindi, p. 439-440; — Piccirilli, dans l'ouvrage de G. Pansa, *Il Chronicon Casauriense*, p. 100.

Les quatre vers gravés sur l'une des faces de l'ambon nomment le prêtre Thomas, qui, avec l'aide des fidèles, fit exécuter l'ouvrage en 1240 :

† A. D. MCCXL HOC OPUS ECCLESIAM QUOD PAULE BEATE DECORAT
HANC TIBI SUSCIPIAS CUJUS TE CLERUS HONORAT.
PREPOSITUS SRUX (?) THOMAS FECIT FABRICARI
QUOS QUI JUVERUNT ET EOS FAC CHRISTE BEARI [1]

Le sculpteur reste anonyme. Cet artiste semble s'être donné pour tâche d'unir dans un seul monument les motifs d'imitation antique et de création locale qui distinguaient



Fig. 259. — Fragment d'un ambon, dans la façade de l'église de Paganica.

les ambons sculptés pour les abbayes aux environs de 1180. Il a reproduit la frise d'acanthe qui se développait au-dessus des chapiteaux de l'ambon de Bominaco ; mais il n'a mêlé aucune figurine d'animal au feuillage classique et il a détaillé le modelé des épaisses volutes par un travail décidé de ciseau et de trépan. Les deux rosaces, entourées de branches entrelacées, qui s'épanouissent à droite et à gauche du lutrin, ont l'air, avec leurs feuilles charnues et pointues, de gigantesques fleurs épineuses. Entre les colonnettes qui entourent le lutrin, deux thyrses feuillus portent une grappe. Des formes et des figures nouvelles s'ajoutent aux motifs traditionnels, grossis et gonflés d'une sève plus vivace. Les deux chapiteaux qui seuls ont été sculptés en même temps que l'ambon sont ornés, non point de feuilles grasses, mais de « crochets » imités des chapiteaux

1. Cette inscription a été publiée pour la première fois par Leosini, *Monumenti... di Aquila*, Aquila, 1848, p. 279. M. Bindi propose pour le mot inintelligible la lecture *servus Christi*, que la prosodie empêche d'admettre. — Cf. Piccirilli, *Rassegna Abruzzese*, III, 1899, fasc. 7, p. 22-23.

français du XIII[e] siècle. Le livre ouvert au-dessus duquel se dresse l'aigle du lutrin est posé sur la tête d'une figurine qui n'est point un homme demi-nu, comme celui de l'ambon de Salerne, mais une femme, dont le sein s'arrondit sous la tunique, et qui relève son vêtement jusqu'au genou. Trois autres figures en bas-relief représentent saint Paul, le patron de l'église, et ses deux disciples, saint Titus et saint Apollon. Les draperies de ces figurines sont striées de plis monotones; mais le relief du corps est bien accusé et les visages osseux sont vivants, avec leurs pommettes saillantes et leurs yeux tristes, dont la prunelle est marquée en creux (Pl. XXV).

A ces ambons en pierre calcaire doivent être joints des fragments qui achèvent de donner une idée du nombre et de la variété des édicules décorés de reliefs dont les églises des Abruzzes ont été enrichies pendant le XII[e] et le XIII[e] siècle. Sur un parapet d'ambon encastré dans la façade de l'église de Paganica, entre Aquila et le Gran Sasso, le décor végétal, palmettes et rosaces, est compliqué d'un décor animal : trois oiseaux et un quadrupède découpent leur silhouette sur les larges feuilles de la rosace centrale; deux paons affrontés et un chien poursuivant un cerf sont disposés dans le cadre de la plaque rectangulaire avec un art ingénieux à balancer les masses et les courbes (*fig.* 259). Des oiseaux et un griffon d'un relief bien accusé sont placés, à côté des rosaces et des branches entrelacées, sur quatre morceaux d'ambon ou de *transenna* qui sont conservés dans l'église de Serramonacesca[1], et qui proviennent, sans doute, comme le pavement en mosaïque et le portail de cette église, de la grande abbaye bénédictine de San Liberatore au Mont Majella.

Quelques-uns des artistes qui ont sculpté des ambons pour les églises des Abruzzes ont essayé de représenter dans la pierre calcaire ou dans une plaque de marbre antique des sujets religieux moins communs et plus compliqués que les symboles des Évangélistes[2]. Dans l'oratoire souterrain qui tient la place de l'église dédiée à saint Victorinus, non loin d'Aquila, à côté des ruines d'Amiternum, deux plaques de pierre, couvertes de grossières figurines en relief, racontent encore les légendes des martyrs dont l'église contenait les ossements. L'un des morceaux est de forme triangulaire : il a certainement figuré dans la rampe d'un ambon ; l'autre, de forme rectangulaire, était un parapet. Sur le fragment triangulaire, des figurines, de taille très différentes, sont rangées de manière à remplir exactement le champ. La plus grande de ces figurines est un saint Pierre debout. De la main gauche il tient un *volumen;* avec la main droite, d'où pendaient les deux clefs, il fait un geste ; sa tête nimbée se penche vers un personnage imberbe, également vêtu à l'antique et nimbé, qui s'appuie sur un bâton : c'est sans doute saint Victorinus, qui, martyrisé au temps de Trajan, a pu être disciple de l'Apôtre. Plus loin ce même personnage est tenu par quatre bourreaux, qui penchent sa tête sur une sorte de cuve. L'informe bassin est probablement une sorte d'image hiéroglyphique du lac voisin de Rieti (*Aquæ Cutiliæ*) dans

1. Ces reliefs sont encastrés derrière l'autel moderne.

2. Les silhouettes des quatre monstres ailés reparaissent encore, au fond de l'église de Santa Giusta, près de Bazzano, sur des morceaux de pierre grossière, qui sont les restes d'un ambon.

lequel saint Victorinus fut précipité. Au-dessus du groupe confus, un homme agite deux espèces de massues, tandis qu'un serpent lui mord le bras (*fig.* 260). L'autre relief montre, à côté d'un arbre en forme de *hom*, un évêque inconnu, avec la mitre à deux cornes du XIIe siècle, agenouillé devant un bourreau qui lève sur lui son épée. Cet évêque est sans doute un autre saint Victorinus, qui était frère de saint Severinus, évêque de *Septempedæ* (San Severino delle Marche), et qui devint lui-même évêque d'Amiternum[1]. Les sculptures de San Vittorino sont très primitives, malgré le relief épais : les plis sont indiqués par de simples gravures ; les cheveux, dessinés par des stries, se hérissent sur les crânes pointus.



FIG. 260. — SAINT PIERRE ET SAINT VICTORINUS. MARTYRE DE SAINT VICTORINUS. FRAGMENT D'UN AMBON DU XIIe SIÈCLE A SAN VITTORINO, PRÈS D'AQUILA.

Mais le sculpteur, si ignorant qu'il fût des formes savantes et nobles, a fait œuvre de créateur, en détaillant, sur la rampe d'un ambon, non pas l'histoire traditionnelle de Jonas, mais une légende locale, qu'il a racontée avec des épisodes dont les actes des divers saints du nom de Victorinus n'ont pas gardé la mémoire[2].

Un autre sculpteur a été plus audacieux, sans être plus expérimenté : sur une plaque de calcaire, conservée dans l'église de Santa Maria, à Luco, au bord de l'ancien bassin du lac Fucin, des reliefs qui peuvent remonter au XIIIe siècle représentent en abrégé la scène du

1. Voir les dissertations fort confuses que les Bollandistes ont consacrées aux deux saints du nom de Victorinus qui étaient vénérés dans la région d'Amiternum (*AA. SS. Jan.*, I, p. 500-501 ; *Sept.*, II, p. 489 et suiv.).

2. La date de ces reliefs est inconnue. Plusieurs historiens ont cité une inscription qui se trouvait encastrée au pied de la chaire moderne, dans l'église de San Vittorino, et qui contenait la signature de maître Pietro Amabile, avec la date de 1197 : ✝ ANNO DOMINI M. C. NONG. VII MAGISTER PETRUS AMABILIS HOC OPUS FECIT TEMPORE RAYMUNDI NICOLAI HUJUS ECCLESIE ARCHIPRESBITERI (MARANGONI ; PROMIS ; SCHULZ, p. 66, n. 2). Rien ne prouve que cette inscription ait fait partie de l'ancien ambon.

Jugement dernier, qui, peinte à fresque dans l'église de Santa Maria *ad Cryptas*, couvrait toute la paroi intérieure de la façade. Le Christ est assis sur son trône, entre deux anges volants et deux chérubins à six ailes; au-dessous du trône, l'Agneau est flanqué de quatre anges qui portent les instruments de la Passion; enfin au bas de la plaque sont rangés les quatre symboles des Évangélistes.

Les ambons ne sont pas les seules pièces du mobilier des églises que les sculpteurs des Abruzzes aient taillées dans la pierre du pays. A côté du candélabre qui accompagne l'ambon de Bominaco, il faut citer un édicule isolé, le tabernacle de l'église de San Pietro *ad Oratorium*, qui a conservé les moindres détails de son architecture et de sa décoration, entre les murs de la nef que ne recouvre plus aucun toit[1]. L'auteur inconnu de ce tabernacle a reproduit la forme et les proportions des *ciboria* romains, avec plus d'exactitude que n'avait fait maître Roberto, en élevant, avec son père, maître Ruggiero, le tabernacle de San Clemente al Vomano. Cet artiste a donné au feuillage dru de ses chapiteaux et à la frise de rinceaux entrelacés et de palmettes qui, sur l'architrave, sort de la gueule d'un dragon, l'accent des reliefs qui décorent l'ambon de San Pellino. Les colonnettes qui portent, au-dessous des architraves, la pyramide octogonale de la toiture, sont unies les unes aux autres par des arcs entrecroisés. Les triangles qui restaient vides au-dessus des colonnettes, entre les arcs, ont été remplis au moyen de plaques de faïence, préparées expressément pour cette destination. Huit de ces plaques sont encore scellées dans le tabernacle; elles sont décorées en bleu et en vert sur un fond plus clair, de même teinte. A côté de quadrillés et de pointillés, les motifs peints comprennent un Agneau de Dieu, avec la croix, un aigle, deux oiseaux affrontés, un lion héraldique. M. Piccirilli, qui le premier a décrit ces faïences, rappelle qu'à la fin du XVIII[e] siècle Francescantonio Grue, un des membres de la famille de potiers qui travaillait dans la vallée de Castelli, près du Gran Sasso, vint établir une fabrique de majoliques dans la bourgade de Bussi, à trois milles de San Pietro *ad Oratorium*[2]. Mais un peintre céramiste habitué à modeler sur ses coupes et ses vases des nudités bibliques ou mythologiques n'a pu retrouver dans son imagination les motifs archaïques et les tons anciens des faïences qui font corps avec l'architecture du *ciborium*. Il est nécessaire d'admettre, même sans le témoignage d'un document écrit, qu'un atelier de céramiste décorateur a été établi dans la vallée de Bussi, cinq siècles avant les Grue. L'origine de cet atelier est aussi inconnue que son histoire. Mais le tabernacle de San Pietro prouve, à lui seul, que, vers le temps où les mosaïstes de la région salernitaine encastraient dans l'ambon de San Giovanni del Toro, à Ravello, des *bacini* sarrasins ou siciliens, les Abruzzes avaient des céramistes capables de collaborer avec les sculpteurs du pays à une œuvre originale.

1. Bindi, *Album*, pl. 176.
2. *Rassegna Abruzzese*, III, 1899, fasc. 7, p. 11.

IV

Un nouveau procédé de décoration fut enseigné vers le commencement du XIIIe siècle aux artistes des Abruzzes. Deux de ces marbriers romains qui s'en allaient travailler par groupes de famille jusque dans les environs de Spolète arrivèrent dans le bassin du lac Fucin. Ils furent appelés à décorer l'église San Pietro d'Alba, pour le compte d'un abbé nommé Oderisius. Les artistes voyageurs ont gravé leurs noms, accompagnés de leur titre de citoyen romain, sur l'ambon de marbre blanc. Cet ambon, avec son architecture massive, ses larges plaques de porphyre et de serpentine, ses mosaïques étoilées, a exactement la forme et la couleur de l'ambon de Saint-Laurent-hors-les-Murs. L'un des deux marbriers s'appelait Giovanni [1], l'autre Andrea :

> ✝ CIVIS ROMANUS DOCTISSIMUS ARTE JOHANNES
> CUI COLLEGA BONUS ANDREAS DETULIT HONUS
> HOC OPUS EXCELSUM STRUXERUNT MENTE PERITI.
> NOBILIS ET PRUDENS ODERISIUS ABFUIT ABBAS [2].

Maître Giovanni est probablement l'artiste qui exécuta, en 1208, l'ambon de l'église Santa Maria de Corneto, sur lequel il grava son nom patronymique, toujours avec son titre de citoyen romain : *per manus Magistri Johannis Guittonis civis romani*. Il était fils de Guittone et petit-fils de Nicola qui, l'un et l'autre, avaient travaillé avant lui à la décoration de l'église de Corneto [3]. Maître Andrea n'est connu que par les œuvres qu'il a laissées dans l'église d'Alba. Son nom se trouve gravé, sans celui de Giovanni, sur la *transenna* élevée à deux pas de l'ambon, au bas des degrés du sanctuaire :

> ANDREAS MAGISTER ROMANUS FECIT HOC OPUS

Le parapet qui sépare la nef et le sanctuaire de l'église d'Alba est surmonté de six colonnettes torses qui supportent une architrave de marbre, incrustée de mosaïques, et composent un iconostase assez semblable à celui de l'église de Santa Maria *in Valle*

1. Il est possible que le marbrier romain Giovanni, qui a travaillé à l'ambon d'Alba, ait encore exécuté, à quelques milles de là, un tabernacle d'autel pour une église de Pescina, San Pietro (près du « Camposanto Vecchio »). Une inscription que j'ai retrouvée dans l'église apprend qu'un tabernacle décoré de couleurs brillantes, peut-être de mosaïques, fut érigé là, en 1213, par un certain *Johannes :*

> ANNI MILLENI DUO CENTUM JAM BENE PLENI
> MUNDO BIS QUINI CURREBANT ORDINE TRINI,
> PONTIFICUM PRINCEPS CELORUM CLAVIGER ALME.
> HOC A JOHANNE NOVUM SUSCIPE SIMON OPUS EST QUOD
> IN ALTARIS RUTILANTI TEGMINE FACTUM
> AC TIBI, PETRE, SIMUL CLERUS ET IPSE FEREBAT.

2. C. Promis, *Notifie epigrafiche degli artefici romani*, Turin, 1836, p. 12 ; — Schulz, II, p. 83 ; — Bindi, p. 874 ; *Album*, pl. 191 ; Piccirilli, *Rivista Abruzzese*, 1894, fasc. VI.

3. [Stevenson] *Mostra della Città di Roma all Esposizione di Torino*, 1884, p. 176-177 ; — Clausse, *les Marbriers romains*, p. 210-212.

Porclaneta, voisine d'Alba Fucense[1]. Les colonnettes, autour desquelles des rubans de mosaïques tournent en hélice, sont pareilles à celles qui font office de candélabres sur la *transenna* de l'église San Nereo e Achilleo, et aux colonnettes des cloîtres fameux de Saint-Paul-hors-les-Murs et de Saint-Jean-de-Latran, bâtis dans les premières années du XIIIe siècle.

La décoration du parapet lui-même est composée en partie de plaques rectangulaires en porphyre et en granit oriental, encadrées dans des rubans de mosaïque, et qui rappellent les inscrustations brillantes des *transennæ* de San Nereo e Achilleo et de San Cesareo, à Rome. Mais, à côté des marbres colorés et polis, trois plaques de marbre blanc, décorées de reliefs, sont encastrées dans la *transenna* de San Pietro d'Alba. Ces reliefs n'ont pas été sculptés par un marbrier romain : les fleurons d'iris épanouis autour d'un cercle, la rosace qui remplit le champ d'une plaque, auprès d'un lion à crinière bouclée, sont l'œuvre d'un sculpteur local. Un relief de même travail, sur lequel trois figurines représentent le Christ qui tire des Limbes Adam et Ève étroitement drapés[2], est encastré dans l'un des deux pilastres rectangulaires en marbre, qui s'élèvent au-dessus des colonnettes d'angle. Ces pilastres sont contemporains des colonnettes torses. Au-dessus du relief de la *Descente aux Limbes*, on lit le nom de l'abbé Oderisius, qui fit élever l'ambon; au-dessous du même relief sont gravés trois nouveaux noms d'artistes :

✝ ABAS ODORISIUS FIERI FECIT.

MAGISTER GUALTERIUS CUM MORONTO ET PETRUS FECIT HOC OPUS.

Ces trois artistes sont des inconnus. Maître Pietro, qui fut employé à San Pietro d'Alba dans les premières années du XIIIe siècle, peut être le *Petrus Amabilis* qui travaillait en 1197 à San Vittorino : à coup sûr cet artiste, qui ne fait pas suivre son simple nom du nom de sa patrie, ne saurait être identifié avec Pietro di Maria, qui bâtit et décora en 1229 le cloître de Sassovivo, près de Foligno, *romano opere et mastria*. Les reliefs de la *transenna* donnent à penser que Gualtiero, Moronto et Pietro sont trois sculpteurs des Abruzzes, qui, dans l'église d'Alba, ont collaboré avec deux mosaïstes romains.

Une semblable collaboration se manifeste, sans le commentaire d'aucune inscription, dans une série d'ouvrages en marbre, décorés de mosaïques, et qui se trouvent échelonnés entre la frontière de l'État romain et le lac Fucin. A l'extrémité du *Piano del Cavaliere*, qui est, dans la direction de l'ouest, la dernière « conque » des Abruzzes, l'église délabrée de Santa Maria della Febbre, près de Rocca dei Botti, possède tout un mobilier de marbre, auquel a travaillé un mosaïste romain : le *ciborium* et l'ambon sont encore debout ; les fragments de *transenna* gisent devant l'autel, comme un pavement aux méandres multi-

1. Bindi, *Album*, pl. 190.
2. Schulz, *Atlas*, pl. LXIII, fig. 12-14.

colores. Le tabernacle, avec son toit en forme de pyramide octogonale, porté par deux étages de colonnettes[1], est identique aux tabernacles de la Sabine, qui reproduisent les *ciboria* de Rome, tels que celui de Saint-Laurent-hors-les-Murs[2]. Mais l'ambon de Rocca dei Botti n'a plus la base massive et les rampes d'escalier triangulaires des ambons romains[3]. Le lutrin seul est entouré de colonnettes torses, identiques à celles que maître Giovanni a sculptées pour l'ambon d'Alba Fucense. Quant à l'édicule lui-même, ses parapets ornés de méandres en mosaïque forment une caisse de marbre portée par quatre colonnes[4], de même que les ambons en pierre calcaire du diocèse de Valva. L'un des chapiteaux qui soutiennent l'ambon de Rocca dei Botti a même les feuilles longues et collées qui distinguent deux des chapiteaux de l'ambon de San Pellino. Tout ce travail qui suppose l'intervention d'un maître indigène dans un atelier nomade de marbriers romains[5] doit être contemporain du magnifique mobilier de marbre que conserve l'église d'Alba.

Un ambon qui a la même forme que celui de Rocca dei Botti se trouve dans l'église du village de Corcumello, perdu au fond d'une vallée qu'une haute colline sépare de la ville d'Avezzano. Les deux ambons sont décorés de mosaïques composées des mêmes émaux : rouge, noir et blanc. Mais l'ambon de Corcumello est en pierre calcaire, au lieu d'être en marbre, et la polychromie est accompagnée de reliefs. Un aigle de fière allure, qui tient un dragon dans ses serres, supporte de ses ailes ouvertes le pupitre du lutrin. Un peu plus bas, une vieille femme, dont la tête est voilée par un pan de son manteau, se tient debout sur un animal, qui a l'apparence d'un porc. L'aigle et la femme sont séparés par une de ces rosaces qui sont si communes dans les sculptures des Abruzzes. Sur deux des parapets sont rangés deux par deux les quatre symboles des Évangélistes; sur un troisième, saint Pierre, patron de l'église qui contient l'ambon, est représenté debout, tenant le livre et les clefs, à côté de saint Paul, qui tient le livre et l'épée. Seul un sculpteur des Abruzzes a pu, tout en imitant les mosaïques romaines, composer des groupes de sculptures qui rappellent à la fois l'ambon de Pianella, avec les animaux des Évangélistes, et celui de Prata, avec le saint Paul et la figurine de *femme* qui remplace la figurine virile communément représentée en Italie sous l'aigle du lutrin. Une inscription gravée aux pieds des deux apôtres faisait connaître le nom du sculpteur de Corcumello : ce nom a disparu du marbre mutilé[6]. Ce qui reste de l'inscription donne au moins la date de l'ambon, qui, achevé en 1267, était postérieur de plus de vingt-cinq ans à celui de Prata[7].

1. Bindi, *Album*, pl. 218.
2. Voir plus haut, p. 453.
3. Voir plus haut, p. 442.
4. Bindi, *Album*, pl. 219.
5. Je ne sais où M. Clausse a pu lire sur l'ambon de Rocca dei Botti le nom du fameux marbrier romain *Vassalletto* (*les Marbriers romains*, p. 243).
6. Bindi, qui indique l'ambon de Corcumello, sans le décrire, cite exactement la date de l'inscription; je ne sais comment il a pu lire sur l'ambon le nom d'un certain maître *Stefano de Mascino* (p. 953).
7. Anno Domini MCCLXVII nos Berardus *presbiter* (? et canonici hoc opus fieri fecimus per manus ma[*gistri* ...

Les marbriers romains qui ont travaillé à Alba n'ont point passé du bassin du lac Fucin dans la conque de Sulmona et dans le diocèse de Valva. Ce n'est qu'en 1332 qu'un évêque de Teramo, romain de naissance, fera orner le portail de sa cathédrale par maître Adeodato, fils et petit-fils de ces deux maîtres Cosmas, dont le nom a été donné à l'école toute entière des sculpteurs et des mosaïstes qui les ont suivis ou même précédés. Cependant une imitation des mosaïques romaines du moyen âge fut tentée, au cœur même des Abruzzes, par le sculpteur local qui érigea un candélabre de cierge pascal dans l'église de San Clemente à Casauria (*fig.* 261).

Ce candélabre s'élève en face de l'ambon qui fut donné par le moine Jacques à la fin du XII[e] siècle. Les deux monuments diffèrent l'un de l'autre par la matière employée, par la décoration, par le style : ils ne sont point l'œuvre d'une même génération d'artistes. Le support du candélabre est une colonne de granit oriental, prise à une ruine romaine, comme les colonnes de la crypte; cette colonne a pour base un morceau d'autel antique, flanqué de quatre têtes de lions très grossièrement sculptées. Le chapiteau de la colonne, taillé dans un bloc de marbre blanc, ne ressemble aucunement au chapiteau de l'ambon : sa corbeille lisse est entourée de larges feuilles sur lesquelles sont découpées des folioles dentelées, et qui se terminent par des crochets de style français. Une imitation aussi ample et aussi riche de la sculpture du Nord ne peut être antérieure à celle qu'a réalisée, en 1240, le sculpteur des chapiteaux à crochets qui soutiennent l'ambon de Prata.

Le candélabre proprement dit est un véritable édicule à deux étages, composé de deux lanternons hexagonaux, qui sont séparés l'un de l'autre par un fleuron massif. Chacun des prismes de marbre était entouré de six colonnettes torses, destinées à porter une double couronne de cierges, autour du grand cierge allumé le samedi saint[1]. Les colonnettes ont des formes variées, imitées des colonnettes torses que les marbriers romains ont sculptées à San Pietro d'Alba. Elles ne sont point elles-mêmes décorées de mosaïques : mais une série de rubans de mosaïque sont disposés en frises, en carrés, en méandres circulaires sur les faces des deux prismes de marbre, entre les colonnettes, et jusque sur le tailloir du grand chapiteau à crochets. Ces mosaïques ne sont pas l'ouvrage d'un marbrier venu de Rome : elles dessinent de simples damiers, au lieu d'étoiles; leurs émaux ternes et pauvres, avec des tons de brique et de terre grise[2], ont été sans doute fabriqués sur place, comme les carreaux vernissés de San Pietro *ad Oratorium*. Si médiocre que soit une telle polychromie, elle achève l'originalité de ce candélabre de marbre, composé à la manière d'un lustre, avec des couronnes de colonnettes suspendues (*fig.* 261).

La contrefaçon des mosaïques romaines, dont le candélabre de San Clemente donnait un spécimen, ne fut qu'une tentative isolée. Le candélabre de Santa Maria d'Arbona, à

1. Les colonnettes de l'étage inférieur sont intactes; celles de l'étage supérieur ont été descellées et ont disparu : leur place est marquée par les trous des tenons dans les chapiteaux et les bases qui sont fixés en couronne autour du fût central.

2. Les différences qui séparent les mosaïques du candélabre de San Clemente de celles de l'ambon et de la *transenna* d'Alba Fucense ont été fort exactement notées par M. Piccirilli (G. Pansa, *Il Chronicon Casauriense*, p. 101).

la fin du XIII[e] siècle ou au commencement du XIV[e], reproduit assez exactement l'architecture ajourée du candélabre de Casauria ; mais l'édicule tout entier est taillé dans le



Cl. Moscioni.

Fig. 261. — Candélabre du cierge pascal, en marbre orné de mosaïques, dans l'église de San Clemente a Casauria.

calcaire fin de Pescosansonesco; le damier de la mosaïque est remplacé par les facettes multiples des reliefs[1].

1. Bindi, *Album*, pl. 108.

Dans la longue série des édicules variés qui ont été sculptés et décorés pour les églises des Abruzzes (de 1150 jusqu'à 1250 environ), trois groupes se font suite : les ambons et les tabernacles de stuc ; les ambons de pierre calcaire ; les ambons et le candélabre de marbre ornés de sculptures et de mosaïques. Chacun de ces groupes est encore représenté par des monuments très riches, répartis pour la plupart dans des églises éloignées d'une ville importante. Les artistes des Abruzzes qui ont travaillé à ces monuments, et dont plusieurs ont signé leurs œuvres, forment pendant un siècle une école de décorateurs plus féconde encore, plus inventive, et plus minutieuse dans sa virtuosité que celle des marbriers qui ont sculpté des ambons et des trônes d'archevêque pour les cathédrales de la Terre de Bari.



Fig. 262. — Portail de San Clemente al Vomano (1108).

IV

La sculpture monumentale s'est développée dans les Abruzzes beaucoup moins rapidement que les décorations multiples et changeantes du mobilier des églises. Chapiteaux et portails gardèrent jusque vers la fin du XIIe siècle une simplicité égale à celle de l'architecture. Cependant il est facile de distinguer dans les sculptures qui ont fait corps avec un édifice une variété de motifs plastiques qui correspond à la diversité des modèles imités par les sculpteurs.

Les ruines romaines avaient donné aux constructeurs des matériaux réguliers et des exemples classiques de décoration architecturale. Les marbriers copièrent, en même temps que les oves et les rais-de-cœur des architraves, les feuillages luxuriants de quelques morceaux de frises retrouvés parmi les colonnes rompues. Sur le portail de San Clemente al Vomano, qui porte la date de 1108 (*fig.* 262), et sur le portail de San Pellino (*fig.* 263), qui remonte sans doute au temps de Frédéric II, l'acanthe s'épanouit en larges volutes. Les montants et le linteau du portail de San Pellino passeraient sans peine pour des blocs de marbre relevés des ruines de Corfinium, si les rinceaux n'étaient accompagnés de lions debout qui ont la silhouette d'animaux héraldiques. Sur le linteau du portail de San Clemente al Vomano, une série de petits caissons imités de l'architecture antique est interrompue par trois figurines de dragons à queue de serpent. Le portail de l'église de Sant' Eusanio Forconese est surmonté d'une archivolte dont les volutes d'acanthe ont la même rondeur que celles du portail de San Pellino ; l'encadrement de la baie est orné de caissons.

Les palmettes et les fleurons de style byzantin, qui s'étaient montrés vers l'an 1100 sur les portails de San Liberatore et de San Pietro *ad Oratorium*, trouvèrent quelques imitateurs pendant le XIIe siècle. Les rosettes inscrites dans des cercles qui se suivent en chapelet tout autour du portail de Santa Maria in Lago, près Moscufo, rappellent d'une



FIG. 263. — PORTAIL DE SAN PELLINO (XIIIe SIÈCLE?).

manière singulière le décor tout oriental des plus anciens portails de Bari[1]. Les palmettes du portail sculpté pour l'église de San Liberatore au mont Majella (*fig.* 73) sont reproduites sur le linteau du portail de San Giovanni dell'Isola, la petite église voisine du Gran Sasso. Le motif byzantin se trouve d'ailleurs entouré de motifs qui n'ont point même origine : l'archivolte du portail est parée de maigres acanthes, et les plaques de dimensions inégales qui font office de montants sont couvertes de griffons et de dragons tordus (*fig.* 239).

D'autres sculptures de marbre ou de pierre à relief plat imitent, non plus les motifs orientaux de l'école du Mont-Cassin, mais le travail du bois, dont s'inspiraient de leur côté les sculpteurs des tabernacles et des ambons en stuc. Le portail de l'église du cimetière

1. Voir plus haut, p. 463.

de Carsoli et les deux vantaux de bois que ce portail encadre ont été sculptés par la même main. Les palmettes dont la file sépare les deux reliefs de *la Visitation* et de *l'Annonciation aux bergers*, semblent continuer, agrandies au triple, sur l'archivolte de marbre. Le linteau est divisé en cinq compartiments, dans lesquels sont rangés les quatre symboles des Évangélistes et l'Agneau de Dieu, silhouettes plates et difformes, découpées comme les figurines sur la porte de bois (*fig.* 253)[1]. A San Pietro d'Alba, comme à Carsoli, la porte de bois et son encadrement de marbre sont l'œuvre du même sculpteur, qui a donné aux rinceaux disposés autour des compartiments du battant de droite et sur les montants du portail les mêmes feuillages de palmettes et les mêmes rameaux, qui s'enroulent autour de la maîtresse branche, à la façon des vrilles de la vigne. Le souvenir des ouvrages en bois fut conservé dans les Abruzzes par quelques tailleurs de pierre : il se laisse reconnaître non seulement sur des portails, mais encore sur des piliers et des chapiteaux. Dans la crypte de Sant'Eusanio Forconese, les piliers rectangulaires sont comme des poutres plantées droit, dont les angles auraient été abattus et creusés à la gouge. Plusieurs des chapiteaux qui surmontent ces piliers sont décorés de simples moulures, qui ont l'air d'avoir été profilées avec des outils de menuisier. L'un de ces chapiteaux peut être cité comme une curiosité unique dans l'art du moyen âge, à côté des modillons français en forme de copeaux : il imite en pierre un assemblage de rondins noués avec des racines (*fig.* 264).

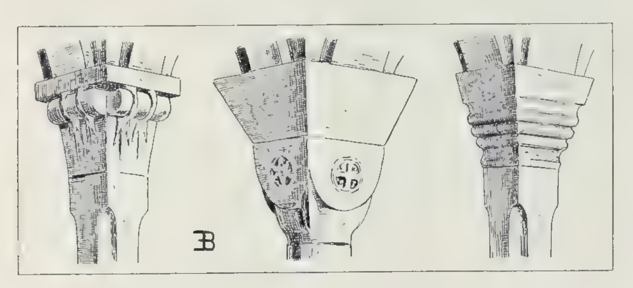


Fig. 264. — Trois chapiteaux de la crypte de Sant'Eusanio Forconese.

Les motifs qui avaient été magnifiquement développés par les sculpteurs d'ambons reparaissent dans la sculpture monumentale. Les grandes rosaces, épanouies comme des soleils, tournent sur deux chapiteaux archaïques de la crypte de San Giovanni, près de Borcocollefegato. Au portail de Santa Giusta, près Bazzano, des fleurons d'iris se suivent en file, comme sur les ambons de Pianella et de San Pellino ; des fleurons semblables s'entrelacent dans les volutes qui ornent l'un des montants. Deux pilastres de forme prismatique soutiennent les deux petits lions qui semblent sortir de la façade pour porter l'archivolte saillante. Chacune des faces de ces pilastres est creusée et de tout petits animaux, très frustes, semblent monter dans le sillon (*fig.* 265). Le portail de l'église Santa Maria de Luco, placée autrefois sur le rivage du lac Fucin, et un portail conservé dans la petite ville

1. Dans la ville même de Carsoli, l'Agneau de Dieu et les quatre symboles des Évangélistes ont été sculptés, avec les mêmes silhouettes grossières, sur le linteau d'un portail du XIIe ou du XIIIe siècle, et qui est resté encastré dans l'église de la Madonna della Vittoria; une image de saint Michel est sculptée dans le tympan. Ce portail est cité par Schulz (III, p. 81), qui n'a pas vu le curieux portail de l'église du cimetière.

forte de Celano, qui dominait le lac, ont exactement les mêmes formes et les mêmes proportions que le portail du monument voisin d'Aquila. Ces trois portails ne diffèrent les uns des autres que par la richesse de leur décor. Sur le portail de Luco, les montants, le linteau et l'archivolte sont nus ; sur le portail de Celano, ils sont couverts de reliefs : rinceaux, fleurons d'iris, figurines et monstres mêlés aux volutes[1] ; l'auteur inconnu de ce portail avait autant de verve et de virtuosité, en fouillant le marbre, que maître Nicodemo, en taillant le stuc de ses ambons.



Fig. 265. — Portail de l'église de Santa Giusta, près Bazzano.

Le portail de San Pietro ad Oratorium a été restauré vers la fin du xiie siècle : au-dessus du linteau et de l'archivolte, dont les fleurons byzantins sans relief remontent à l'année 1100[2], les montants et les chapiteaux ont un décor végétal vigoureusement accentué; ils ont été certainement sculptés par l'artiste qui a érigé le tabernacle de l'église[3]. Deux reliefs de grandeur inégale sont encastrés à gauche et à droite des montants refaits; tous deux représentent des figures humaines. L'une est debout : c'est un saint au corps trapu et carré; il tient un livre serré à deux mains sur sa poitrine ; le costume est sans caractère et la tête est mutilée; l'inscription seule permet d'identifier le personnage, qui est le diacre saint Vincent (S. Vincensus diaconus). L'autre image est celle d'un roi vu à mi-corps, et qui lève le regard et la main vers le ciel : c'est le prophète David ($\overline{\text{SCS}}$ $\overline{\text{DD}}$) ; il montre du doigt une inscription incorrecte et bizarre, qui présente la silhouette à demi effacée comme un rêve du sculpteur inconnu :

SCULTORI MEO APARUIT ITA INSOMNUS HEC[4].

Ces deux figures de prophète et de saint, dont la date est inconnue, sont, avec les symboles des Évangélistes et le saint Michel sculptés sur le portail d'une église de Carsoli, les seules images du cycle sacré qui accompagnent, dans les Abruzzes, un portail

1. Entre l'archivolte et les pilastres prismatiques de ce portail il reste la place des lions qui ont disparu.

2. Voir plus haut, p. 173, n. 3.

3. Sur le montant de gauche du portail et sur l'architrave du tabernacle qui fait face à l'entrée, des rinceaux analogues sortent de la gueule de deux guivres identiques.

4. Voir la photographie publiée par Bindi (*Album*. pl. 175). Les inscriptions ont été reproduites pour la première fois d'une manière correcte par M. Piccirilli (*Rassegna Abruzzese*, III, 1899, n° 7, p. 7).

de pure architecture locale[1]. Sur les chapiteaux isolés, les reliefs qui ont un sens religieux sont rares : deux anges inclinés dans la crypte de San Giovanni, près de Borgocollefegato; une scène biblique et une scène évangélique sur deux chapiteaux en forme de trapèze, qui ont fait partie de l'église détruite de San Flaviano, voisine de Giulianova. Ces deux scènes, *Adam et Ève chassés du Paradis terrestre* et la *Cène des Apôtres*, sont représentées par des figurines plates et informes, découpées comme celles qui couvrent la porte de bois de Carsoli[2]. La Madone avec l'Enfant, sculptée en bas-relief dans une plaque de pierre calcaire conservée dans la crypte de la cathédrale de Sulmona, est une simple icone qui n'a jamais fait partie intégrante d'une architecture. Avec son trône curieusement guilloché, son manteau étoilé de rosaces et galonné d'un large orfroi (*fig.* 266), cette image sainte en bas-relief imite le travail précieux d'un petit tableau d'autel revêtu de métal comme le triptyque d'Alba Fucense (Pl. VI)[3].



Fig. 266. Madone de Sulmona.

Un ensemble de sculptures, composé d'images qui ont un sens et une suite, apparaît pour la première fois, dans les Abruzzes, sur une façade d'architecture étrangère, celle de San Clemente a Casauria. La disposition des figurines qui ornent la baie centrale du porche, rangées autour des chapiteaux et sculptées dans les claveaux inférieurs de l'archivolte, a été sans doute réglée par le maître qui a dirigé les travaux et qui apportait les traditions artistiques de quelque monastère du Nord[4]. Cependant les sculptures ont été taillées dans le calcaire fin de Pescosansonesco par des artistes locaux. Les quatre symboles des Évangélistes, qui, dressés au-dessus des piliers, supportent les colonnettes qui divisent la paroi, entre les archivoltes, semblent être un souvenir des ambons de stuc. La foule des figurines humaines qui animent le porche et les portails ne contient aucune des images de prêtres et de saints que maître Nicodemo sculptait auprès des symboles des Évangélistes et des bêtes féroces. Mais, si le choix des motifs n'a pas été fait par un artiste des Abruzzes, il a été certainement dicté par un moine de Casauria, et peut-être par l'abbé Léonas en personne. La plupart des reliefs ont un sens historique, plutôt qu'un sens dogmatique ; ils célèbrent, en même temps que la gloire de Dieu et des saints, la puissance de l'abbaye.

1. On peut citer encore un très petit buste du Christ qui occupe l'un des caissons, sur le linteau du portail de Sant'Eusanio Forconese.

2. Bindi, *Album*, pl. 12. Dans la *Cène*, le Christ est assis au bout d'une longue table, comme sur les fresques de Bominaco et de Santa Maria *ad Cryptas*.

3. Bindi, *Album*, pl. 121. La tête joufflue de l'enfant est moderne.

4. Cf. Schulz, II, p. 26.

Les douze apôtres sont alignés en deux groupes sur les chapiteaux qui soutiennent l'archivolte centrale du porche ; les fleurons d'iris qui couvrent les tailloirs de ces chapiteaux sont comme la signature d'un sculpteur des Abruzzes. Au-dessus des apôtres, deux groupes de figurines, sculptés dans l'épaisseur de l'archivolte, sont étagés l'un en face de l'autre ; chacun des groupes est composé de deux personnages debout et d'un ange vu à mi-corps. D'un côté saint Clément (S. CLEMENS) est accompagné du roi Salomon (REX SALOMON) ; de l'autre le roi David (REX DAVID), dont la couronne a la forme d'une mitre, a pour voisin un homme coiffé d'un simple bonnet, qui porte un phylactère où est gravé un passage de Joël (*fig.* 267). La présence de ce prophète, dont le nom fut porté par l'abbé de Casauria qui donna la porte de bronze, atteste que la décoration du porche fut achevée seulement par le successeur de l'abbé Léonas.



FIG. 267. — LE ROI DAVID, LE PROPHÈTE JOËL ET UN ANGE.
RELIEF DU PORCHE DE SAN CLEMENTE A CASAURIA.

Les deux rois et le prophète sont associés au saint patron de l'église, non pour rappeler le dogme ou la morale, mais pour parler, en solennelles énigmes, des eaux qui faisaient une ceinture au monastère bâti dans une île. David reconnaît dans les fleuves la puissance du Très-Haut ; sur la banderole qu'il tient déployée sont gravés les mots :

IN FLUMINIBUS DEXTERA EJUS.

Joël célèbre l'eau vivifiante qui doit réjouir les campagnes de Sion :

IBUNT AQUE ET FONS DE LATERE DOMINI EGREDITUR[1].

Lorsque Salomon parle de la Sagesse, élevée par le Très-Haut comme le platane auprès des eaux, il prophétise la beauté de l'église dont le campanile domine le double courant de la Pescara :

QUASI PLATANUS EXALTATA SUM JUXTA AQUAS[2].

Sous le porche, un saint Michel est debout dans le tympan de l'un des portails

1. Le texte exact de Joël est celui-ci : « Per omnes rivos Juda ibunt aquæ et fons de domo Domini egredietur (III, 18).
2. Ce passage se trouve non pas dans l'*Ecclesiastes* attribué à Salomon, mais dans l'*Ecclesiasticus* de Jésus, fils de Sidrach (XXIV, 19).

latéraux ; d'une main il tient la lance qui transperce le dragon ; de l'autre, il présente un cartel sur lequel une inscription parle encore de ces eaux, dont la rapidité semble avoir été pour les moines riverains du torrent un continuel sujet d'admiration :

TIMETE DOMINUM, QUI FECIT CELUM ET TERRAM, MARE ET FONTES AQUARUM[1].

La figurine de l'archange est pareille à celle qui est sculptée sur le portail de Carsoli; la Vierge assise avec l'Enfant, qui fait pendant au saint Michel sur l'autre portail latéral de la façade, ressemble à l'icone en bas-relief de Sulmona.

Le portail central est couvert de reliefs sur ses montants, sur son linteau, sur son tympan. Les quatre personnages en costume royal qui sont debout sur les montants tiennent, au-dessous des voûtes d'architecture française, la place des rois de Juda rangés à l'entrée des cathédrales du Nord. Les phylactères que portent les quatre figurines couronnées n'ont conservé aucune inscription ; peut-être les mots peints autrefois sur ces rouleaux de pierre étaient-ils empruntés, non point à la Bible, mais aux chartes du monastère. Il est possible qu'à Casauria les « rois » du portail représentent les empereurs qui ont été les bienfaiteurs du monastère.

Les reliefs du tympan et du linteau sont une solennelle dédicace et un abrégé d'histoire (Pl. XXVI)[2]. Au milieu du tympan, le pape saint Clément est assis sur un trône. Vêtu pontificalement, avec une mitre triangulaire, il tient la crosse et bénit les fidèles qui se présentent au seuil de son église. Les paroles de bénédiction sont gravées sur un livre que le diacre saint Cornelius tient à la droite du saint : CLEMENS EPISCOPUS OMNIBUS FIDELIBUS BENEDICTIO JESU CHRISTI. Derrière le diacre vient le sous-diacre Phœbus, sur le livre duquel sont gravés les mots : HOMO QUIDAM NOBILIS. A gauche de saint Clément, l'abbé Léonas, vêtu comme le pontife, avec la mitre triangulaire, présente, en ployant le genou, le modèle de la façade qu'il a fait construire. Une inscription gravée au-dessus du fronton de l'église est une prière de l'abbé au saint pape :

SUSCIPE SANCTE CLEMENS TIBI REGIA TEMPLA PARATA,
RETRIBUENS CELI LEONATI REGNA BEATA.

Les reliefs qui se suivent sur le linteau racontent, en quatre épisodes, la fondation de l'abbaye qui conservait dans sa crypte les reliques de saint Clément. Des inscriptions, dont quelques-unes débordent hors du cadre qui réunit les différentes scènes, nomment les personnages et expliquent les groupes[3].

1. SCHULZ, *Atlas*, pl. LXI, *fig.* 1.

2. SCHULZ, *Atlas*, pl. LV et LVI. Une première gravure du portail a été publiée par Muratori (*R. I. S.*, II, II, p. 772), qui avait étudié les sculptures comme une illustration de la Chronique de Casauria. Sur la phototypie détaillée qu'a donnée M. Pansa (*Il Chronicon Casauriense*), le cliché s'est trouvé retourné, si bien que les inscriptions ne peuvent se lire que de droite à gauche.

3. Ces inscriptions ont été publiées par MURATORI (*R. I. S.*, II, II, p. 772) et, après lui, par J. DI PIETRO (*Memorie storiche di Sulmona*, 1804. — p. 141); SCHULZ (II, p. 227-229); — BINDI (p. 436-428); — ROHAULT DE FLEURY, *les Saints de la Messe*, t. III, p. 36-38; — PANSA (*Chron. Cas.*, Introd.).

A côté d'une tour crénelée, que précède un portique sur lequel est gravé le mot ROMA, le pape Adrien II (ADRIANUS PAPA II), offre à l'empereur Louis II (LUDOVICUS IMPERATOR), qui incline son front couronné, la cassette où sont renfermés les ossements de saint Clément. Un hexamètre est gravé au dessous de la cassette, entre les deux figures du pape et de l'empereur :

CESARIS AD VOTUM CLEMENTEM CONFERO TOTUM.

Ce vers est paraphrasé dans deux autres, qui sont disposés sur la bordure de l'architrave :

ECCE PATER PATRIE MAGNUM TIBI CONFERO MUNUS :
CLEMENTIS CORPUS TU SACRUM ACCIPE FUNUS.

L'empereur Louis (LUDOVICUS CESAR) reparaît dans un deuxième groupe. Il est en marche, suivi d'un seigneur vêtu d'une large tunique et tenant son épée nue sur l'épaule : c'est un comte du Picenum (SUPPO COMES), qui devint duc de Spolète et qui fit des donations importantes au monastère[1]. L'empereur appuie sa main droite sur la croupe d'un mulet qui porte la cassette de reliques donnée par le pape Adrien. D'après la légende, ce mulet aurait traversé la Pescara à pied sec. Deux moines couverts du capuchon (F. CELSUS. — F. BEATUS) s'avancent pour recevoir le précieux dépôt.

Au milieu de l'architrave est représentée l'église de San Clemente, qui fut dédiée tout d'abord à la Sainte Trinité (TEMPLUM SS. TRINITATIS), avec le portique et la rose projetés par l'abbé Léonas. Le courant d'eau sur lequel le mulet vient de passer se divise pour faire le tour de l'église. Un vers gravé plus bas célèbre la fertilité des terrains qui entouraient le monastère :

INSULA PISCARIE PARADISI FLORIDUS ORTUS.

L'empereur Louis est assis à côté de l'édifice et indique de la main droite l'inscription qui le surmonte : SUB IMPERIO LUDOVICI CESARIS. De la main gauche le souverain remet au premier abbé du nouveau monastère (ROMANUS ABBAS PRIMUS) le long sceptre, terminé par un fleuron, qui doit être l'emblème de la protection impériale. L'inscription gravée hors du cadre commente l'image :

SCEPTRO FIRMAMUS ; REGIMEN TIBI SUME ROGAMUS[2].

1. PANSA, p. 17 et 20.

2. C'est seulement en 1077 que le pape Urbain II prit le monastère impérial sous la protection de l'Église romaine. Alors le pape donna à l'abbé Grimoald la crosse pastorale, en échange du sceptre que les aventuriers normands n'avaient pas respecté. Le groupe du pape Urbain et de l'abbé de Casauria est dessiné sur un feuillet de manuscrit de la chronique conservé à la Bibliothèque nationale de Paris (f° 238). Deux vers précisent le sens de l'acte du pontife :

Cesaris ob sceptrum baculum tibi porrigo dextrum
Quo bene sis fretus plus Cesare dat tibi Petrus.

(PANSA, p. 82).

Un quatrième groupe, à l'extrémité de l'architrave, met en scène les formalités par lesquelles l'île de la Pescara fut affranchie, selon le désir de l'empereur, de toute dépendance temporelle ou spirituelle. En 871, un feudataire nommé Sisenandus, qui possédait une grande partie de l'île, céda ses droits entre les mains d'Audoalt, représentant de Louis II. Des églises qui s'étaient élevées dans l'île avant le monastère appartenaient encore au diocèse de Penne; l'évêque Griboald renonça à toute autorité sur elles. Eribald, comte du palais, fut commis pour juger des contestations qui s'étaient élevées au sujet des premiers domaines reconnus au monastère impérial. Sur le bas-relief du portail de San Clemente, l'empereur, suivi du comte Eribald (HERIBALDUS COMES), qui tient son épée nue sur l'épaule, comme le comte Suppo, désigne du geste une sorte de table, chargée de fruits, qui représente l'île de la Pescara, « *paradisi floridus hortus* ». En face de l'empereur, le feudataire Sisenandus (SISENANDUS MILES) et l'évêque Griboald (GRIBALDUS EPISCOPUS) présentent chacun un cartel. Le premier dit : CESAR VESTRA SIT HEC INSULA PISCARIE; le second : DAMUS VOBIS OMNE JUS NOSTRUM IN HAC INSULA. Le sens des deux renonciations est commenté dans deux vers gravés sur l'encadrement :

INSULA PISCARIE, QUE NOSTRI JURIS HABETUR,
LIBERA PERPETUO TUA CESAR JURE VOCETUR.

Les figurines accompagnées de ces commentaires abondants sont l'œuvre du sculpteur qui a taillé le groupe de saint Clément et de l'abbé Léonas. Ce maître inconnu a rempli les angles du tympan au moyen de deux rosaces identiques à celles qui décorent l'ambon élevé dans l'église même de Casauria; il a logé au-dessus de l'une des rosaces un petit aigle pareil à celui qui porte le lutrin pour la lecture de l'Évangile. Le sculpteur du portail de San Clemente a travaillé le même calcaire fin qu'employaient à la fin du XII[e] siècle les sculpteurs des ambons : il appartient au groupe de ces artistes. En collaborant avec un maître d'œuvre étranger, venu du pays qui avait créé la grande sculpture religieuse, le sculpteur des Abruzzes a pu prendre l'idée de développer largement sur son portail la représentation de la figure humaine. Il est possible, d'ailleurs, que ce sculpteur ait exécuté des images saintes isolées comme des icones, en dehors de l'île de la Pescara. Avec ses vêtements aux plis fins, tout ciselés de menus ornements, le saint Clément assis sur son trône semble être l'œuvre de l'artiste qui a sculpté la Madone vénérée dans la crypte de la cathédrale de Sulmona[1].

Pour composer les groupes qui racontent en détail un chapitre d'histoire impériale et monastique, le sculpteur a trouvé des modèles dans l'abbaye même dont il décorait l'église. Les figures de l'empereur, du pape et des moines, la façade de l'église en miniature, avec son porche et son campanile, sont de véritables copies des dessins dont un scribe, sans doute maître Rusticus, a illustré le manuscrit de la Chronique de Casauria conservé à Paris. Le

1. Pl. XXVI et fig. 266. On remarquera, comme un détail caractéristique, les plis qui s'arrondissent autour du genou et qui s'évasent ensuite en éventail.



Portail de l'église San [illegible]

Le quatrième groupe, à l'extrémité de l'architrave, met en scène les formalités par lesquelles l'île de la Pescara fut affranchie, selon le désir de l'empereur, de toute dépendance temporelle ou spirituelle. En 871, un feudataire nommé Sisenandus, qui possédait une grande partie de l'île, céda ses droits entre les mains d'Audoalt, représentant de Louis II. Des églises qui s'étaient élevées dans l'île avant le monastère appartenaient encore au diocèse de Penne; l'évêque Griboald renonça à toute autorité sur elles. Eribald, comte du palais, fut commis pour juger des contestations qui s'étaient élevées au sujet des premiers domaines reconnus au monastère impérial. Sur le bas-relief du portail de San Clemente, l'empereur, suivi du comte Eribald (HERIBALDUS COMES), qui tient son épée nue sur l'épaule, comme le comte Suppo, désigne du geste une sorte de table, chargée de fruits, qui représente l'île de la Pescara, « *paradisi floridus hortus* ». En face de l'empereur, le feudataire Sisenandus (SISENANDUS MILES) et l'évêque Griboald (GRIBALDUS EPISCOPUS) présentent chacun un cartel. Le premier dit : CESAR VESTRA SIT HEC INSULA PISCARIE; le second : DAMUS VOBIS OMNE JUS NOSTRUM IN HAC INSULA. Le sens des deux renonciations est commenté dans deux vers gravés sur l'encadrement :

INSULA PISCARIE, QUE NOSTRI [illegible]
LIBERA PERPETUO [illegible]

Les figurines accompagnées de ces commentaires abondants sont l'œuvre du sculpteur qui a taillé le groupe de saint Clément et de l'abbé Léonas. Ce maître inconnu a rempli les angles du tympan au moyen de deux rosaces identiques à celles qui décorent l'ambon élevé dans l'église même de Casauria; il a logé au-dessus de l'une des rosaces un petit aigle pareil à celui qui porte le lutrin pour la lecture de l'Évangile. Le sculpteur du portail de San Clemente a travaillé le même calcaire fin qu'employaient à la fin du XII[e] siècle les sculpteurs des ambons : il appartient au groupe de ces artistes. En collaborant avec un maître d'œuvre étranger, venu du pays qui avait créé la grande sculpture religieuse, le sculpteur des Abruzzes a pu prendre l'idée de développer largement sur son portail la représentation de la figure humaine. Il est possible, d'ailleurs, que ce sculpteur ait exécuté des images saintes isolées comme des icones, en dehors de l'île de la Pescara. Avec ses vêtements aux plis fins, tout ciselés de menus ornements, le saint Clément assis sur son trône semble être l'œuvre de l'artiste qui a sculpté la Madone vénérée dans la crypte de la cathédrale de Sulmona[1].

Pour composer les groupes qui racontent en détail un chapitre d'histoire impériale et monastique, le sculpteur a trouvé des modèles dans l'abbaye même dont il décorait l'église. Les figures de l'empereur, du pape et des moines, la façade de l'église en miniature, avec son porche et son campanile, sont de véritables copies des dessins dont un scribe, sans doute maître Rusticus, a illustré le manuscrit de la Chronique de Casauria conservé à Paris. Le

1. [illegible] XXVI [illegible] On remarquera, comme un détail caractéristique, les plis [illegible] en éventail.



PORTAIL DE L'ÉGLISE SAN CLEMENTE A CASAURIA (Abruzzes)

Vers 1180.

portail de l'église de San Clemente, tout en essayant de rivaliser avec la richesse des portails du Nord, se trouve être le monument le plus notable de la sculpture locale des Abruzzes et de l'art monastique ranimé, pour peu d'années, dans l'île de la Pescara, par l'abbé Léonas.

Les reliefs de ce portail ne devaient être directement imités qu'une fois et près d'un siècle après leur achèvement, par le sculpteur du portail de l'église Sant'Angelo, à Pianella[1]. Le second portail qui, dans les Abruzzes, ait été décoré de plusieurs groupes de figures humaines est postérieur d'un demi-siècle environ au portail de Casauria; il est placé de même à l'entrée d'une église bénédictine, San Giovanni in Venere. Les moulures qui dessinent au dessus du portail deux bizarres clochetons, réunis par une arcade tréflée, sont prises dans la pierre grisâtre de l'appareil[2]. Le portail, tout en faisant corps avec l'architecture en pierre, est tout entier composé de marbres antiques, polis ou sculptés. Les montants sont en brèche verte et violette, les colonnettes en marbre cipollin; les chapiteaux de ces colonnettes, sculptés dans un marbre grec fin comme l'ivoire, imitent les crochets français avec des feuilles légères comme des plumes frisées. Les archivoltes, le tympan et les bas-reliefs disposés des deux côtés du portail sont pris dans des plaques d'un marbre blanc plus commun. Un détail seul, dans l'architecture, parait imité du portail de San Clemente : les archivoltes sont tracées en fer à cheval. Quant aux sujets représentés, ils diffèrent complètement d'un portail à l'autre. Le portail de San Giovanni in Venere est consacré presque tout entier à célébrer le saint patron de l'église, saint Jean-Baptiste.

Dans le tympan le Précurseur paraît debout et incliné devant le Christ assis sur son trône; il fait pendant à la Mère de Dieu, à qui l'église élevée sur les ruines du temple de Vénus était également dédiée. Avec la Vierge, saint Jean-Baptiste compose le groupe de la grande Prière, dont les peintures mêmes de la crypte de San Giovanni ont offert de curieuses variantes.

Quatre grands reliefs disposés à droite et à gauche du portail racontent en abrégé l'histoire du Précurseur, depuis l'annonciation de sa naissance miraculeuse jusqu'à l'accomplissement de sa mission (Pl. XXVII). La suite des représentations commence avec le relief placé à droite de l'entrée et en bas : l'ange du Seigneur apparaît au prêtre Zacharie, qui tient l'encensoir devant l'autel des parfums; il annonce au vieillard qu'il lui naîtra un fils de sa femme Élisabeth.

Sur le relief placé en pendant au premier, à gauche de l'entrée, un second ange descend du ciel pour annoncer à Marie l'Incarnation du Sauveur; le groupe voisin est la *Visitation* de la mère de Jean-Baptiste et de la mère de Jésus; le champ du relief est divisé par les deux colonnes d'un édicule en trois parties, à la manière d'un triptyque; pour

1. Bindi, p. 532; — *Album*, pl. 62.
2. Voir le dessin de ce pignon, qui est une des singularités de l'architecture italienne, dans l'*Atlas* de Schulz (pl. LXI), et une photographie dans l'*Album* de Bindi (pl. 101).

remplir le troisième compartiment une suivante d'Élisabeth est représentée en pendant à la Vierge de l'Annonciation[1].

La série des images continue au-dessus du relief qui représente l'apparition de l'Ange à Zacharie. Le Précurseur est né; les parents et les voisins se trouvent réunis pour la cérémonie de la circoncision. Tandis qu'un homme en tunique a saisi l'enfant porté par une femme et tient le couteau pour accomplir l'opération rituelle, la mère du nouveau-né présente un cartel sur lequel est écrit le nom imposé par Dieu au prédestiné : JOHANNES ERIT NOMEN EJUS. A côté d'Élisabeth, Zacharie, devenu muet, confirme le nom prononcé par sa femme, en l'écrivant sur des tablettes[2].

Les trois premiers reliefs illustrent, verset par verset, le premier chapitre de saint Luc. Le quatrième relief, placé à la même hauteur que l'épisode de la circoncision et à gauche de l'entrée, suit le texte de saint Jean. Le Précurseur, hisurte et barbu, est debout, couvert de son manteau de peau brute. Un homme, une femme et un enfant, rangés devant des arbustes, représentent la foule qui écoute la prédication du dernier prophète. L'homme porte un cartel sur lequel est écrite la question posée à Jean-Baptiste sur sa mission : *Qui es, ut* RESPONSUM DEMUS IIS QUI MISERUNT *nos?*[3] Le Précurseur répond par les mots gravés sur son phylactère : EGO VOX CLAMANTIS IN DESERTO.

La brève histoire de saint Jean-Baptiste est accompagnée de reliefs dont la plupart sont de simples motifs de décor animal. Deux oiseaux qui ont l'aigrette des phénix boivent ensemble dans un calice; ils ont pour pendant deux archers nus, enveloppés dans de larges volutes d'acanthe. Deux oiseaux et une rosette répartis dans trois caissons décorent la paroi du temple dans lequel Zacharie tient l'encensoir. Sur le relief dont le groupe central représente la Visitation, un lion qui terrasse un cheval est placé, de la manière la plus inattendue, au-dessus de la suivante d'Élisabeth; il fait équilibre, pour la symétrie, à la figure de l'Ange qui apparaît au-dessus de Marie. Deux groupes composés l'un et l'autre d'un homme agenouillé entre deux bêtes féroces se font pendant, des deux côtés de la porte. Les deux guivres qui menacent l'un des hommes ne sont pas des monstres bibliques; les deux lions sont ceux qui entouraient le prophète Daniel dans la fosse où il avait été jeté. Daniel, agenouillé entre les deux fauves, lève les yeux au Ciel : il voit venir à lui, portant un sac de vivres, le prophète Habacuc, dont un ange a saisi la chevelure pour le guider par le chemin des airs. Cet épisode de l'Ancien Testament n'a aucune relation avec l'histoire de saint Jean-Baptiste : il sert uniquement à prêter un sens au groupe décoratif que forment deux bêtes affrontées.

1. Cette suivante paraît de même sur la fresque de San Pellegrino de Bominaco qui représente la Visitation.

2. L'interprétation que Schulz a donnée de ce relief (II, p. 45), et que Bindi a suivie, est un long contre-sens. Zacharie, qui écrit sur ses tablettes, est devenu Moïse qui porte les Tables de la loi ; Elisabeth, malgré son voile féminin, prend le nom de Jonas, que Schulz a cru lire sur son cartel (*Jonas quadraginta diebus*); l'homme chargé de la circoncision passe pour saint Jean-Baptiste lui-même, et la femme qui tient l'enfant est la Vierge Marie. Le groupe devient une assemblée hétéroclite de patriarches, de prophètes et de personnages du Nouveau Testament.

3. Schulz s'est encore trompé sur le rôle de ce personnage secondaire ; il l'a pris pour saint Jean l'Évangéliste.





SAN GIOVANNI IN VENERE

remplir le troisième compartiment une suivante d'Élisabeth est représentée en pendant à la Vierge de l'Annonciation[1].

La série des images continue au-dessus du relief qui représente l'apparition de l'Ange à Zacharie. Le Précurseur est né; les parents et les voisins se trouvent réunis pour la cérémonie de la circoncision. Tandis qu'un homme en tunique a saisi l'enfant porté par une femme et tient le couteau pour accomplir l'opération rituelle, la mère du nouveau-né présente un cartel sur lequel est écrit le nom imposé par Dieu au prédestiné : JOHANNES ERIT NOMEN EJUS. A côté d'Élisabeth, Zacharie, devenu muet, confirme le nom prononcé par sa femme, en l'écrivant sur des tablettes[2].

Les trois premiers reliefs illustrent, verset par verset, le premier chapitre de saint Luc. Le quatrième relief, placé à la même hauteur que l'épisode de la circoncision et à gauche de l'entrée, suit le texte de saint Jean. Le Précurseur, hisurte et barbu, est debout, couvert de son manteau de peau brute. Un homme, une femme et un enfant, rangés devant des arbustes, représentent la foule qui écoute la prédication du dernier prophète. L'homme porte un cartel sur lequel est écrite la question posée à Jean-Baptiste sur sa mission : *Qui es, ut* RESPONSUM DEMUS HIS QUI MISERUNT *nos?*[3] Le Précurseur répond par les mots graves sur son phylactère : EGO VOX CLAMANTIS IN DESERTO.

La brève histoire de saint Jean-Baptiste est accompagnée de reliefs dont la plupart sont de simples motifs de décor animal. Deux oiseaux qui ont l'aigrette des phénix boivent ensemble dans un calice; ils ont pour pendant deux archers nus, enveloppés dans de larges volutes d'acanthe. Deux oiseaux et une rosette répartis dans trois caissons décorent la paroi du temple dans lequel Zacharie tient l'encensoir. Sur le relief dont le groupe central représente la Visitation, un lion qui terrasse un cheval est placé, de la manière la plus inattendue, au-dessus de la suivante d'Élisabeth; il fait équilibre, pour la symétrie, à la figure de l'Ange qui apparaît au-dessus de Marie. Deux groupes composés l'un et l'autre d'un homme agenouillé entre deux bêtes féroces se font pendant, des deux côtés de la porte. Les deux guivres qui menacent l'un des hommes ne sont pas des monstres bibliques; les deux lions sont ceux qui entouraient le prophète Daniel dans la fosse où il avait été jeté. Daniel, agenouillé entre les deux fauves, lève les yeux au Ciel : il voit venir à lui, portant un sac de vivres, le prophète Habacuc, dont un ange a saisi la chevelure pour le guider par le chemin des airs. Cet épisode de l'Ancien Testament n'a aucune relation avec l'histoire de saint Jean-Baptiste : il sert uniquement à prêter un sens au groupe décoratif que forment deux bêtes affrontées.

1. Cette suivante paraît de même sur la fresque de San Pellegrino de Bominaco qui représente la Visitation.

2. L'interprétation que Schulz a donnée de ce relief (II, p. 45), et que Bindi a suivie, est un long contre-sens. Zacharie, qui écrit sur ses tablettes, est devenu Moïse qui porte les Tables de la loi; Elisabeth, malgré son voile féminin, prend le nom de Jonas, que Schulz croit lire sur son cartel (*Jonas quadraginta dierum*); l'homme chargé de la circoncision passe pour saint Jean-Baptiste lui-même, et la femme qui tient l'enfant est la Vierge Marie. Le groupe devient une assemblée hétéroclite de patriarches, de prophètes et de personnages du Nouveau Testament.

3. [illegible] trompé sur le rôle de ce personnage secondaire; il l'a pris pour saint Jean l'Évangéliste.





Fontemoing, Éditeur

Phototypie Berthaud

PORTAIL DE L'ÉGLISE SAN GIOVANNI IN VENERE (Abruzzes), vers 1230.

Le registre inférieur du tympan, au-dessous de la corniche sur laquelle repose le groupe de la Δέησις, était autrefois orné de figures en haut-relief, placées à côté d'une niche ; seul le buste placé dans cette niche s'est conservé intact ; c'est un saint en cuculle : S. ROMANUS, le moine qui accueillit saint Benoît dans sa grotte de Subiaco. Une figurine brisée au-dessus des genoux était peut-être celle du donateur. On lit à côté de ce morceau de statuette l'inscription suivante :

ABBAS RAYNALDUS HOC OPUS FIERI FECIT

L'abbé Rainaldo est cité à la date de 1230. Si les sculptures que cet abbé a fait tailler dans les marbres du temple de Vénus étaient l'œuvre d'un artiste des Abruzzes [1], elles prouveraient que, dans les cinquante années qui séparent les deux portails de San Clemente a Casauria et de San Giovanni in Venere, les ateliers locaux avaient fait un progrès décisif. Les proportions des figures sont encore trapues, mais le relief est rond sous les draperies, dont les plis striés gardent une sécheresse archaïque. Quelques têtes viriles, imberbes ou barbues, semblent copiées de l'antique, de même que les volutes d'acanthe. Le groupe de la Circoncision de saint Jean-Baptiste, avec ses nombreux personnages disposés sur deux plans différents, peut être cité parmi les bas-reliefs italiens qui annoncent le chef-d'œuvre de Nicola Pisano.

En vérité les seuls détails qui rappellent encore, dans cette œuvre de la première moitié du XIIIe siècle, les sculptures exécutées dans les Abruzzes vers la fin du siècle précédent, sont les rosaces qui font saillie entre les arcatures : encore ces rosaces n'ont-elles point les folioles épineuses qui s'étalent sur les ambons de San Clemente et de Prata. Un artiste venu de loin a pu travailler au portail de San Giovanni. Les reliefs qui débordent sur la paroi de la façade, les arcatures en tiers-point avec leurs rosaces boursouflées, le mélange des scènes qui ont un sens religieux avec un décor monstrueux, la rondeur des corps et la finesse des plis gravés sur les draperies, le groupe même des deux femmes dont les corps, déformés par la maternité prochaine, se touchent avant les visages, — tous ces détails se retrouvent au portail de San Zeno de Vérone. Il est probable qu'un maître lombard, descendu vers le Sud, en suivant l'Adriatique, s'est mis au service de l'abbé Rainaldo.

Le portail de San Giovanni in Venere resta dans les Abruzzes une œuvre unique. Au temps où un maître inconnu, qui n'était sans doute pas un artiste des Abruzzes, sculptait les reliefs destinés à la façade d'une église bénédictine, de nouveaux centres de vie sociale commençaient à se constituer, en dehors des monastères. Les villages épars dans les conques se liguaient entre eux de proche en proche. Dès 1229 [2], les habitants des comtés d'Amiternum

1. Antinori parle, sans indiquer ses sources, d'un sculpteur nommé Giacomo et originaire du port de Vasto, qui aurait travaillé à la décoration de San Giovanni in Venere. L'époque à laquelle vivait cet artiste est inconnue ; aucun ouvrage ne peut lui être attribué.

2. HUILLARD-BRÉHOLLES, *Historia diplom. Friderici II*, III, p. 160 ; — SCHULZ, II, p. 58 ; — E. GOTHEIN, *Die Culturentwickelung Sud-Italiens.*

et de Forcone demandaient au pape l'autorisation de réunir leurs forces dans une ville qui serait placée sous l'immédiate protection de Rome. Frédéric II réalisa le projet à son avantage, en fondant la ville qu'il nomma Aquila, « en l'honneur de ses aigles victorieuses »[1]. Manfred rasa la ville pour la punir de sa défection. Après la conquête angevine, les premières églises d'Aquila s'élevèrent dans l'enceinte rebâtie. Les portails de ces églises ne ressemblent point au portail de San Clemente a Casauria; leurs nefs ne contiennent plus d'ambons analogues à celui de Prata. Au moment où s'éveillait dans les Abruzzes la vie municipale, les écoles d'art qui ont laissé des œuvres précieuses dans les églises des monastères et dans les oratoires isolés avaient cessé de vivre.

1. Huillard-Bréholles, *Hist. diplom. Friderici II*, V, ii, p. 108.

LIVRE CINQUIÈME

L'ART CAMPANIEN ET APULIEN

AU TEMPS DE FRÉDÉRIC II



Fig. 268. — Castel del Monte, résidence de Frédéric II.

CHAPITRE PRÉLIMINAIRE

FRÉDÉRIC II

Les Hohenstaufen rois de Sicile. — Henri VI ; il n'a laissé aucun monument de sa conquête. — Frédéric II empereur et roi. Etendue de son empire; longueur de son règne. Ses voyages en Allemagne; ses séjours prolongés en Italie. Frédéric II plus Italien qu'Allemand. Ses poésies en dialecte italien. Ses mœurs de sultan; il continue la tradition des rois normands de Palerme. — Ses capitales : Palerme abandonnée pour Capoue et Foggia. Frédéric II premier roi de l'Italie méridionale. — Prospérité du royaume sous le règne de l'empereur. La suppression des libertés municipales compensée par une administration savante. — L'activité artistique de l'Italie méridionale au temps de Frédéric II ; l'art provincial ; l'art impérial.

Une dynastie allemande succéda sur le trône de Sicile à la dynastie normande. Frédéric Barberousse avait fait épouser à son fils Henri la tante de Guillaume le Bon. Henri VI, devenu l'héritier du roi mort sans postérité, dut conquérir par les armes la couronne impériale qu'il tenait de son père et la couronne royale qu'il tenait de sa femme. En Italie et en Sicile, il parvint à étouffer dans le sang la résistance des nobles qui opposaient au nouveau souverain étranger des prétendants de race normande. Quand il fut maître du royaume, il reprit, comme par la suite d'une tradition attachée à la couronne qu'il avait affermie sur sa tête, le grand projet de Robert Guiscard et du roi Roger. Mais, au

moment où il préparait contre Constantinople une expédition dont le succès l'aurait fait maître des deux Empires chrétiens d'Occident et d'Orient, Henri VI mourut à Messine, âgé de trente-deux ans. Le loisir lui avait manqué pour élever dans son royaume aucun monument et pour y entreprendre aucune œuvre de paix. A Palerme, il ne fit que s'emparer du trésor amassé par Roger et par les deux Guillaume; dans les palais arabes où il passa quelques mois de sa courte vie, Henri VI resta un Allemand, entouré d'Allemands. Son tombeau seul fut sicilien : le premier des Hohenstaufen d'Italie repose dans la cathédrale de Palerme, à côté de sa femme, l'impératrice Constance, qui le rejoignit bientôt dans la mort. Le cadavre de l'empereur allemand, vêtu d'un manteau de soie brodé d'oiseaux affrontés et de daims adossés, est enfermé dans un sarcophage de porphyre, que surmonte un dais de porphyre[1].

L'enfant que Henri VI laissait en 1197, âgé de trois ans, avec le titre de roi des Romains et de roi de Sicile, n'appartenait à l'Allemagne que par son père. Fils d'une princesse qui avait vieilli à la cour orientale de Palerme, Frédéric-Roger, comme on l'appela d'abord, du nom de ses deux aïeux, était né à Iesi, dans la marche d'Ancône. Il fut élevé à Palerme, sous la tutelle du pape Innocent III, à qui sa mère l'avait confié. Les premiers actes de la régente Constance et du pape furent de renvoyer au delà des Alpes la plupart des barons allemands entre lesquels Henri VI avait partagé, non seulement le royaume de Sicile, mais encore le duché de Spolète et la Toscane. L'Italie du sud fut rendue aux Italiens ou aux étrangers italianisés.

Le jeune prince qui grandissait en Sicile, au milieu de la plus confuse anarchie, avait reçu de son père un empire qui s'étendait depuis la mer Ionienne jusqu'à la mer Baltique. Malgré l'opposition des papes et de ses compétiteurs allemands, Frédéric devait travailler jusqu'à sa mort à garder cet empire, que le regard du plus puissant politique ne pouvait embrasser. Mais, sous peine de courir sans trêve les chemins de l'Europe, le souverain était obligé de fixer dans l'un de ses royaumes le lieu de sa résidence et l'objet de sa prédilection. Frédéric resta fidèle au pays où l'attachaient les souvenirs de son adolescence. Il dut, à dix-sept ans, franchir les Alpes pour aller prendre la couronne impériale. Après un séjour de huit années en Souabe, en Saxe et en Brabant, l'empereur de vingt-cinq ans revint dans son royaume de Sicile. Pendant les trente années que dura encore son règne, il ne quitta plus l'Italie que deux fois, pour aller, dans une croisade tardive, revendiquer en Terre Sainte les droits que sa seconde femme, Yolande de Brienne, lui avait donnés sur le royaume de Jérusalem, et pour étouffer en Allemagne la rébellion de son fils Henri, qu'il avait établi comme son lieutenant dans l'Empire, et qui avait pris le parti de ses ennemis.

Frédéric II, arrivé à l'âge d'homme, n'eut, dans sa manière de vivre et de penser, rien d'allemand. Il savait la langue germanique de sa race, mais il savait encore, outre le latin

1. F. Danieli, *I regali sepolcri del Duomo di Palermo riconosciuti e illustrati*, Naples, 1784, pl. D, E, F.

des diplômes, l'arabe et le grec parlés à Palerme dans les cénacles de savants, le français, qui était la langue de l'Orient latin, et la langue vulgaire des Italiens de Sicile. Tandis que ses fils Henri et Conrad, qui l'un après l'autre tinrent sa place en Allemagne, avaient des *Minnesinger* dans leur cour de rois des Romains, l'empereur s'entourait de docteurs arabes, montrait à ses hôtes des almées et des jongleurs pareils à ceux qui sont peints dans la Chapelle palatine sur les stalactites du plafond sarrasin; lui-même composait sur les thèmes amoureux de la poésie provençale des rimes italiennes. C'est, — Dante est le premier à le reconnaître, — dans le royaume de Sicile et à la cour de Frédéric II que fut employé d'abord à tout un système de poésie savante le *volgare* qui devint la langue de la *Divine Comédie*. Les fantaisies du troubadour impérial qui prit au peuple son dialecte pour l'anoblir et l'élever à la dignité de langue littéraire ont fait croire à l'Italie que Frédéric II avait été pour elle un souverain national, véritable fondateur d'une dynastie italienne, qui, à la mort de Manfred, sera supplantée par un conquérant étranger.

Dans les mœurs et les idées de l'homme prodigieux, qui déjà de son vivant était entouré de légendes créées par l'admiration ou par la haine, quelques-uns des traits qui provoquèrent le plus d'étonnement et de scandale sont l'héritage naturel des rois normands. En dépit de l'indignation qu'exprimèrent les papes et les prédicateurs des ordres mendiants, ce n'était point chose nouvelle dans le royaume de Sicile que les docteurs arabes, ni que les gardes sarrasins, ni même que le harem des *domicellæ* et des *garciæ*. Celui que les Guelfes appelèrent le sultan de Lucera menait la même vie que Guillaume Ier, cet émir de Palerme. Lui-même Frédéric se donnait dans ses diplômes comme le continuateur de l'œuvre des rois normands; il invoquait dans les préambules de ses lois la « bonne mémoire » de Roger et des deux Guillaume; dans ses *Constitutions*, il reproduisait « leurs bonnes coutumes »[1]. Comme les princes normands, et avec un sens plus délicat, il avait subi le charme de ces régions méridionales de l'Italie qui ont, sous le soleil d'été, des aspects d'Orient[2].

Pourtant Frédéric II s'est distingué des princes dont il était l'héritier en déplaçant les résidences de sa cour et les centres de son activité. La capitale unique des rois normands était Palerme, avec sa couronne de villas; en temps de paix, le roi ne quittait pas l'île, où il jouissait des splendeurs et des voluptés de la vie orientale. Pour un Roger ou un Guillaume Ier, l'Apulie avait été ce que devait être pour Frédéric II la Lombardie : la province turbulente, où le roi ne se montre qu'à la tête de ses armées, pour effrayer les rebelles par de terribles exemples. Les rois qui ont édifié à Palerme de si merveilleux monuments n'ont fait dans le sud de la péninsule que des ruines.

Après avoir passé en Sicile treize années de son enfance et de son adolescence,

1. Winkelmann, *De regni siculi administratione*, Berlin, 1859, p. 7-10.

2. On connaît le mot d'orgueil que prête à l'empereur le frère Salimbene : « Le Seigneur Dieu n'aurait pas tant vanté sa Terre Promise, s'il avait connu la Sicile, la Calabre, la Campanie et l'Apulie. »

Frédéric II n'y revint plus que rarement, lorsque, dans son âge mûr, les dangers ne cessèrent de grandir autour de son royaume. Obligé de faire tête au pape qui menaçait les frontières du royaume de Sicile, et d'aller châtier dans le royaume d'Italie les villes lombardes, dont la démocratie s'alliait contre lui à la théocratie romaine, Frédéric II ne passa plus le Phare dans les quinze dernières années de sa vie. C'est à Capoue que, dès 1220, il réunit une cour plénière; à Melfi, qu'en 1231 il donne les fameuses *Constitutions;* à Foggia, qu'en 1240 il tient un « Parlement ». En cette année 1240, l'empereur écrivait à ses fidèles, les habitants de Palerme, pour leur faire part de son retour dans son royaume, où il goûtait un peu de repos après une lutte acharnée[1]. Mais la lettre est datée de Foggia, où l'empereur s'était arrêté. Deux mois après, il était contraint de repartir avec ses troupes vers la Lombardie. C'est ainsi que, malgré l'amour qu'il garda aux jardins de Palerme et aux parcs de Syracuse, Frédéric II, retenu dans la péninsule par la menace continuelle de ses ennemis de Rome et du Nord, fut moins, comme les souverains normands, un roi de *Sicile*, dans le sens étroit du mot, que le premier roi de l'Italie méridionale.

Sous son règne les provinces fertiles et les villes commerçantes de l'Apulie et de la Campanie jouirent d'une prospérité qu'elles n'avaient pas connue encore sous ses prédécesseurs et ses ancêtres. La féodalité, qui, pendant la minorité de Frédéric, avait fomenté les troubles, fut sévèrement tenue en bride par une législation nouvelle. A part quelques insurrections isolées et deux révoltes, — l'une de la Terre de Labour et des villes d'Apulie, pendant la croisade de l'empereur en Syrie, l'autre de quelques barons, groupés autour des Sanseverini[2], — Frédéric, toujours en guerre contre les ennemis du dehors, sut faire régner dans ses domaines cette paix dont il professe le culte dans un remarquable passage des *Constitutions* de Melfi[3]. La quiétude suffisante dont l'Italie méridionale put jouir pendant la première moitié du XIIIe siècle, et qui contrastait avec les malheurs de l'Italie du Nord, devenue le champ de bataille des milices lombardes et des armées impériales, permit à l'agriculture de se développer et à l'activité commerciale de s'accroître. La richesse publique fut assez grande pour que le royaume de Sicile ne s'épuisât pas à fournir les impôts destinés aux dépenses des guerres sans cesse renouvelées dans le royaume d'Italie[4]. Aussi le souvenir du règne de Frédéric II resta-t-il comme celui d'un âge d'or dans les traditions populaires et savantes de l'Italie méridionale. Plus d'un historien, qui a connu les Bourbons et qui n'a pas eu de mots assez atroces pour vider sa haine des Angevins, ne parle qu'avec une sorte de regret de la *buona casa Sveva*.

Ce ne fut pas la liberté qui donna aux villes de l'Italie méridionale et, en particulier, à celles de la Terre de Bari la puissance d'action pacifique qui leur était nécessaire pour

1. Huillard Bréholles, *Historia diplomatica Frederici II*, V, II, p. 992.
2. *Histor. diplom.*, Introduction, p. CCCXCVIII et suiv.
3. « Pacis cultum, qui a justitia et a qua justitia abesse non potest, per universas et singulas partes regni nostri praecipimus observari » (*Tit.* VIII; — *Histor. diplom.*, IV, p. 12).
4. Sur les impôts et la fortune publique du temps de Frédéric II, voir Winkelmann, *De regni siculi administratione*, p. 22 et suiv. ; — Carabellese, *Saggio di Storia del commercio in Puglia*, Bari, 1900.

achever le développement qu'elles avaient commencé de prendre dans la période d'anarchie où, entre les Grecs, les Lombards et les Normands, elles étaient devenues de véritables villes libres. Frédéric II savait trop bien quels dangers faisaient courir à son autorité les villes lombardes pour laisser à la personnalité collective d'une ville les libertés qu'il enlevait aux familles féodales. Les franchises municipales, déjà limitées par Roger et Guillaume Ier, à la suite de soulèvements qui avaient agité presque tout le royaume, furent réduites à néant par Frédéric II Mais à l'initiative qui favorise les énergies spontanées l'empereur suppléa par une organisation raisonnée de toutes les forces vives de son royaume[1].

Dans la monarchie unitaire, dont Frédéric II réalisa le premier exemple accompli, l'autorité et la pensée de l'empereur s'exerçaient d'un bout à l'autre de son royaume de Sicile par l'intermédiaire d'une hiérarchie de fonctionnaires. La plupart de ces officiers royaux étaient des hommes de loi; les plus puissants d'entre eux portaient le titre de maître-justicier. Quant aux conseillers de l'empereur, à ceux dont il fit ses ministres, c'étaient des légistes de l'Italie méridionale, Pietro della Vigna, né à Cajazzo, près de Capoue, Taddeo de Sessa, Roffredo de Bénévent. Alors, les hommes de loi, avec les médecins, formaient en Italie la caste des esprits qui, connaissant d'autres mobiles d'action que la force et la foi, étaient, dans la vie publique, les plus capables de se gouverner par la raison. Avec leur collaboration, l'empereur s'appliqua à faire produire aux pays d'Italie dont il était maître ce que l'esprit de méthode pouvait y développer de richesse intellectuelle et de bien-être matériel. Tout en donnant à l'École de Salerne le rôle d'une véritable Université royale, dont le diplôme était nécessaire pour l'exercice de la médecine, l'empereur créa de toutes pièces, l'Université de Naples, qui, pour l'enseignement du droit, devait, dans sa pensée, rivaliser avec Padoue, et attirer même les étudiants de l'Italie du Nord. On connaît l'intérêt que Frédéric II prit aux problèmes scientifiques et philosophiques et les questions qu'il fit poser sur la métaphysique d Aristote aux savants arabes de l'Espagne. Ce n'est qu'à la cour impériale que la poésie en langue vulgaire fleurit au XIIIe siècle dans l'Italie du Sud. Le souverain s'intéressait aux questions les plus pratiques comme aux spéculations les plus désintéressées. Le poète impérial était doublé d'un administrateur vigilant, qui, au milieu des soucis des guerres qu'il dut préparer sans trêve, sut faire prospérer pacifiquement ses domaines. Frédéric eut, dans les diverses provinces de l'Italie méridionale et de la Sicile, des fermes et des haras modèles auxquels étaient préposés des officiers royaux. Il eut aussi des vaisseaux qui faisaient pour son compte le commerce de l'Orient et des Pays barbaresques. Le grand empereur fut un grand propriétaire, qui, entre deux batailles, envoyait un ordre pour la vente des bestiaux ou le choix des étalons, et un grand commerçant qui connaissait le cours du blé, avec les causes politiques de ses fluctua-

1. Voir les textes caractéristiques cités par Winkelmann : « Ex dignitate regiminis, quod mandamus in terris, non tam nostris quam nostrorum fidelium utilitatibus volumus providere, cum nostra intersit *locupletes habere subjectos...* » (*De regni siculi administratione*, p. 49).

tions[1]. Dans les actes les plus variés de son administration se manifeste le mobile de sa vie, qui a été, selon la forte expression de Huillard-Bréholles, « un goût inné pour la civilisation »[2], c'est-à-dire pour le progrès par la raison. A plus d'un de ses contemporains et même de ses ennemis Frédéric II apparut comme un civilisateur de l'Italie[3].

Les sources d'énergie entretenues dans l'Italie du Sud par l'administration savante de Frédéric II se répandirent en activité artistique. L'art local qui s'était développé en Campanie et en Apulie, pendant le cours du XIIe siècle, achève d'acquérir toute son ampleur et toute sa richesse dans la première moitié du siècle suivant. Parmi les monuments du règne de Frédéric II, la plupart sont encore l'œuvre des villes ; quelques-uns sont des fondations de l'empereur.

Il a été possible d'analyser en détail l'art de l'Italie du Sud pendant la domination normande, sans rappeler qu'en passant les noms des rois de Palerme. Mais, lorsque la cour se transporte avec Frédéric II dans les provinces continentales du royaume, les résidences de l'empereur deviennent des centres nouveaux de civilisation et de luxe. A côté des monuments qui ont été exécutés par des clercs et des laïcs qui avaient dû leur éducation artistique aux architectes et aux décorateurs du XIIe siècle, d'autres monuments sont destinés à satisfaire le goût d'un souverain plus curieux de nouveautés et plus savamment cultivé que ses sujets et ses courtisans. Sous le règne de Frédéric II, l'Italie méridionale, où l'art monastique de souche italienne et d'imitation byzantine achève de s'éteindre, va produire, à côté de l'art provincial, un art impérial.

1. HUILLARD-BRÉHOLLES, *Historia diplom.*, V, II, p. 791.

2. *Historia diplom.*, Introd., p. 544. Cf. E. RENAN, *Averroës et l'Averroïsme*, p. 286 ; — E. GEBHARDT, *les Origines de la Renaissance en Italie*, p. 196.

3. Voir le témoignage que rend en faveur de Frédéric II un moine dominicain : « Tempore imperatoris Frederici secundi erant homines in Ytalia quasi rusticiet mirabiliter inepte vivebant... Et iste Fredericus quasi omnia immutavit et nobilitavit et docuit, et inter alios imperatores fuit dotatus pulchris et nobilibus et ornatis moribus » (GIOVANNI D'AQUI, *Chronicon imaginis mundi; Monum. Historiæ patriæ*, Turin, 1848, III, col. 1578). Cf. KINGTON, *History of Frederick the second*, Cambridge — Londres, 1862, I, p. 271.



FIG. 269.

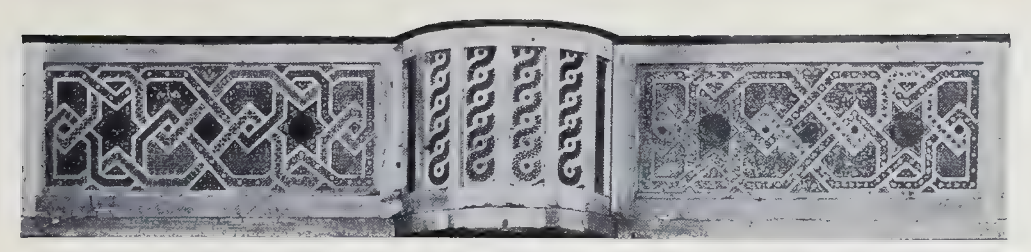


Fig. 270. — Fragments d'une clôture de chœur décorée de mosaïques par maître Taddeo. Cathédrale de Sessa.

PREMIÈRE PARTIE

L'ART PROVINCIAL

CHAPITRE Ier

L'ART SICULO-CAMPANIEN DU XIIIe SIÈCLE

Longue interruption dans l'activité des artistes siciliens après la fin de la dynastie normande. L'art sicilien, acclimaté aux rives du golfe de Salerne, est imité dans toute la région campanienne au temps de Frédéric II.

I. *Mosaïques à décor géométrique.* — Chefs-d'œuvre de l'art siculo-campanien dans la cathédrale de Sessa. L'ambon; sa parenté avec la chaire et l'ambon de Salerne; les prophètes et la sibylle; les mosaïques; leur richesse. Inscriptions qui donnent les dates extrêmes; l'ambon contemporain de l'évêque Pandolfo (1224-1259); l'escalier sculpté ajouté par l'évêque Giovanni (1259-1283), avec le candélabre du cierge pascal. — Les mosaïques de la *transenna*, œuvre du marbrier Taddeo. Le pavement, identique aux pavements siciliens. — Ambon de Caserta Vecchia. — Fragments d'ambon du XIIIe siècle, dans la cathédrale de Capoue; candélabre orné de mosaïques et de reliefs. — Ambon et trône épiscopal, dans l'ancienne cathédrale de Calvi. — Ambon de San Vittore del Lazio, près du Mont-Cassin; il marque la limite atteinte par l'art siculo-campanien sur la *Via latina*. — Les marbriers romains dans le royaume de Sicile; leurs ouvrages dans les villes voisines de la mer Tyrrhénienne; marbres de Gaète. Le trône de la cathédrale de Fondi et l'ambon signé par maître Giovanni di Nicola. Artiste romain de ce nom connu dans la seconde moitié du XIIe siècle; sa généalogie. L'ambon de Fondi diffère entièrement des ouvrages romains par sa forme et par la richesse de ses mosaïques; sa ressemblance avec l'ambon de Sessa. L'ambon et le candélabre de Traetto Minturno, œuvre probable de maître Giovanni; le candélabre daté de 1264. Giovanni di Nicola est sans doute un artiste romain du milieu du XIIIe siècle, qui n'a laissé aucun ouvrage dans l'État pontifical. — Mosaïques siculo-campaniennes à Terracine. — Les dernières mosaïques de ce style après la conquête angevine : ambon de Ravello, tabernacle de Montevergine, ambon de Bénévent.

II. *Mosaïques à figures humaines de style sicilien en Campanie.* — Mosaïque de Giovanni de Procida dans la cathédrale de Salerne (vers 1260). — Mosaïques détruites de la cathédrale d'Amalfi; leurs rapports avec la décoration des églises palatines de Sicile.

III. *L'architecture ajourée et polychrome.* — Façade et *loggia* de la cathédrale d'Amalfi. Cloîtres d'Amalfi. — Le motif des arcs entrelacés. Il est fréquent en Sicile, en Normandie et en Angleterre. Origine musulmane de ce motif. Importé de Sicile à Amalfi, il prend au bord du golfe de Salerne une richesse et une légèreté nouvelles. — Colonnettes et arcatures dans la décoration des édifices; campanile de Ravello; église voisine d'Eboli. — Incrustations de pierres de couleur. — Edifices d'architecture sicilienne : campaniles à cinq coupoles d'Amalfi, de Gaète et de Caserta Vecchia; arcatures entre-croisées et incrustations de faïence. — Basiliques latines à sanctuaire voûté : Santa Maria di Gradillo, à Ravello; cathédrale de Caserta Vecchia: coupole arabe et voûtes d'ogives. — Édifices profanes de style siculo-campanien. Le palais Rufolo, à Ravello. Ses coupoles cannelées, ses arcatures entre-croisées. Comparaison avec les édifices religieux; fantaisies nouvelles. — L'art dont le palais Rufolo est le chef-d'œuvre s'est développé en Campanie sans aucune intervention personnelle de Frédéric II.

L'art sicilien du XIIe siècle ne disparaît pas avec la dynastie normande, pour qui s'était faite cette combinaison unique et merveilleuse de toutes les splendeurs de l'Orient

chrétien et de l'Orient musulman. Pourtant les écoles de mosaïstes et de sculpteurs qui avaient travaillé à la basilique de Monreale languissent dans l'inaction où elles sont réduites par les troubles qui accompagnent l'avènement de Henri VI et la minorité de son fils. Pendant le long règne de Frédéric II, les architectes siciliens ne bâtissent plus aucun palais à l'orientale, dans le genre de la Zisa et de la Kouba. La série d'églises neuves, commencée avec la fondation de la Chapelle palatine, se trouve interrompue à la mort de Guillaume le Bon. Les artistes de l'École panormitaine semblent employés à peu près exclusivement à des travaux de reconstruction et de restauration, dont les plus importants sont exécutés vers 1230 à la cathédrale de Cefalù.

Pendant ce temps, l'art sicilien, acclimaté aux rives du golfe de Salerne, pénétrait dans l'intérieur de la Campanie. Dès le temps de l'abbé Marino, vers 1170, il avait franchi, pour atteindre la Cava, le défilé qui fait communiquer Salerne et Naples, à travers l'éperon montagneux qui s'avance vers Capri. Sous le règne de Frédéric II, il continua sa route vers le nord.

I

La cathédrale de Sessa, à mi-route entre Capoue et Gaète, conserve un mobilier de marbre et d'émaux, qui est depuis longtemps célèbre[1].

L'ambon, de forme rectangulaire, est porté par six colonnes; entre les chapiteaux et le parapet sont interposées des archivoltes décorées de mosaïques sur trois des faces, et de bas-reliefs sur la face qui regarde l'entrée de l'église. Par sa disposition, cet édicule est une sorte de compromis entre la chaire et l'ambon de Salerne, dont l'une est carrée, avec archivoltes, l'autre, rectangulaire, sans archivoltes. De même, les sculptures de l'ambon de Sessa sont d'évidentes imitations des sculptures de la chaire et de l'ambon de Salerne. Sur les acanthes des chapiteaux corinthiens semblent voltiger des figurines d'hommes et de femmes, drapées à l'antique ; entre les archivoltes, des figures du même style, allongées en manière de colonnettes, sont debout sur des lions minuscules ; enfin, dans les écoinçons des arcades, trois prophètes et une sibylle tiennent des phylactères. Le sculpteur ne s'est écarté du modèle dont il se souvenait qu'en introduisant ce personnage de sibylle, déjà représenté dans les fresques de Sant'Angelo in Formis; il a ajouté, comme supports des six colonnes, des lions de ronde-bosse (Pl. XXVIII).

Les mosaïques des parapets offrent dans le dessin de leurs polygones étoilés les combinaisons les plus riches que l'on connaisse en Italie et en Sicile, et celles qui se rapprochent le plus du décor compliqué des marqueteries sarrasines ; au centre de deux plaques

1. L'ambon de Sessa se trouve déjà cité, parmi les chefs-d'œuvre de l'ancien art italien, dans *l'Histoire universelle* de Cantù (12e époque; *Beaux-arts; sculpture*).



[illegible]

chrétien et de l'Orient musulman. Pourtant les écoles de mosaïstes et de sculpteurs qui avaient travaillé à la basilique de Monreale languissent dans l'inaction où elles sont réduites par les troubles qui accompagnent l'avènement de Henri VI et la minorité de son fils. Pendant le long règne de Frédéric II, les architectes siciliens ne bâtissent plus aucun palais à l'orientale, dans le genre de la Zisa et de la Kouba. La série d'églises neuves, commencée avec la fondation de la Chapelle palatine, se trouve interrompue à la mort de Guillaume le Bon. Les artistes de l'École panormitaine semblent employés à peu près exclusivement à des travaux de reconstruction et de restauration, dont les plus importants sont exécutés vers 1230 à la cathédrale de Cefalù.

Pendant ce temps, l'art sicilien, acclimaté aux rives du golfe de Salerne, pénétrait dans l'intérieur de la Campanie. Dès le temps de l'abbé Marino, vers 1170, il avait franchi, pour atteindre la Cava, le défilé qui fait communiquer Salerne et Naples, à travers l'éperon montagneux qui s'avance vers Capri. Sous le règne de Frédéric II, il continua sa route vers le nord.

I

La cathédrale de Sessa, à mi-route entre Capoue et Gaëte, conserve un mobilier de marbre et d'émaux, qui est depuis longtemps célèbre[1].

L'ambon, de forme rectangulaire, est porté par six colonnes; entre les chapiteaux et le parapet sont interposées des archivoltes décorées de mosaïques sur trois des faces, et de bas-reliefs sur la face qui regarde l'entrée de l'église. Par sa disposition, cet édicule est une sorte de compromis entre la chaire et l'ambon de Salerne, dont l'une est carrée, avec archivoltes, l'autre, rectangulaire, sans archivoltes. De même, les sculptures de l'ambon de Sessa sont d'évidentes imitations des sculptures de la chaire et de l'ambon de Salerne. Sur les acanthes des chapiteaux corinthiens semblent voltiger des figurines d'hommes et de femmes, drapées à l'antique; entre les archivoltes, des figures du même style, allongées en manière de colonnettes, sont debout sur des lions minuscules; enfin, dans les écoinçons des arcades, trois prophètes et une sibylle tiennent des phylactères. Le sculpteur ne s'est écarté du modèle dont il se souvenait qu'en introduisant ce personnage de sibylle, déjà représenté dans les fresques de Sant'Angelo in Formis; il a ajouté, comme supports des six colonnes, des lions de ronde-bosse (Pl. XXVIII).

Les mosaïques des parapets offrent dans le dessin de leurs polygones étoilés les combinaisons les plus riches que l'on connaisse en Italie et en Sicile, et celles qui se rapprochent le plus du décor compliqué des marqueteries sarrasines; au centre de deux plaques

1. [illegible] Sessa se trouve déjà cité, parmi les chefs-d'œuvre de l'ancien art italien, dans l'*Histoire universelle de* [illegible] *sculpture*.



[illegible], Éditeur Phototypie Berthaud.

AMBON ET CANDÉLABRE DU CIERGE PASCAL DANS LA CATHÉDRALE DE SESSA

(Milieu du XIII[e] siècle.)

rayonnent des rosaces décagonales; sur le fond des parapets et des archivoltes se jouent non seulement des oiseaux de couleurs vives, — pies noires et blanches, perroquets verts, — mais encore deux griffons, deux poissons et deux hippocampes. Les émaux ont une profondeur et une finesse de tons faites pour enchanter le regard. Les couleurs dominantes sont un noir de jais, un rouge pourpré et un azur verdi, avec une profusion d'or. Quelques-unes des touches bleues sont obtenues, non pas avec des cubes d'émail, mais avec des fragments de *bacini* sarrasins ou siciliens à dessins foncés sur champ bleu clair, qui sont de même provenance que les soucoupes de faïence orientale employées à Ravello dans la décoration de l'ambon de San Giovanni del Toro.

Deux inscriptions ont conservé le nom de l'évêque auquel la cathédrale de Sessa doit cette merveille. L'une d'elles est gravée sur une plaque de parapet, à l'angle de l'ambon qui est tourné vers la nef et l'entrée de l'église :

HOC OPUS EST STUDIO PANDULFI PRESULIS ACTUM,
QUEM LOCET IN PROPRIO REGNO VERBUM CARO FACTUM.

Le donateur serait donc l'évêque Pandolfo, qui siégea de 1224 à 1259. Mais une seconde inscription, gravée sur l'arcade de marbre qui s'élève au-dessus de l'entrée de l'ambon, apprend que l'ambon avait été commencé par un prédécesseur de cet évêque :

HOC PRIUS INCEPTUM PANDULFUS PRESUL AD APTUM
FINEM PERDUXIT CUI CELICA CONCIO DUX SIT [1].

Enfin une troisième inscription, qui n'existe plus aujourd'hui, et qui a été copiée sur place par Luigi Catalani, en 1842 [2], donnait le nom d'un autre évêque, Giovanni, qui, après la mort de Pandolfo, aurait achevé l'ambon, entre 1259 et 1283 :

Hoc opus a patribus ceptum jam pluribus annis
Presulis explevit probitas memoranda Johannis.

On ne peut admettre que Giovanni ait fait travailler au corps même de l'ambon, alors que l'évêque Pandolfo a mis son nom sur l'un des parapets et sur l'arcade même qui était comme le couronnement de l'édicule achevé. Giovanni a pu compléter l'œuvre de son prédécesseur, en décorant tout au moins l'escalier qui donnait accès à la plate-forme. Quelques fragments des rampes de cet escalier ont été encastrés dans la clôture

1. SCHULZ, II, p. 149.
2. *Discorso sui monumenti patrii*, p. 82.

du chœur ils sont ornés de bas-reliefs qui représentent l'histoire de Jonas. Au-dessous de la baleine, le sculpteur a signé fièrement son ouvrage :

MUNERE DIVINO DECUS ET LAUS SIT PEREGRINO
TALIA QUI SCULPSIT ; OPUS EJUS UBIQUE REFULXIT.

Le même distique est répété sur la base du candélabre pascal, au-dessous d'un vers où est nommé l'évêque Giovanni :

HOC OPUS EST MAGNE LAUDIS FACIENTE JOHANNE.

Ces deux inscriptions rapprochées l'une de l'autre donnent une raison positive de croire que la partie de l'ambon qui remonte au temps de l'évêque Giovanni est bien l'escalier, avec ses rampes sculptées par Peregrino.

Le candélabre lui-même est une haute colonne cylindrique, entourée d'une torsade de mosaïque, qu'interrompent deux anneaux ornés, comme la base, de figures sculptées[1]. Le chapiteau est réduit à un simple rang de feuilles. Outre les inscriptions qui font connaître le nom du sculpteur et de l'évêque donateur, deux vers gravés, l'un, au-dessus de la base, l'autre, au-dessous du chapiteau, font allusion à la lumière du cierge pascal :

PULCRA COLUMPNA NITE, DANS NOBIS LUMINA VITE.
AD LUMEN SANCTUM NOSTRUM, DEUS, ACCIPE CANTUM.

Le chœur était autrefois entouré d'une magnifique *transenna*, tout incrustée de mosaïques d'émail, qui fut déplacée en 1866 et qui resta mutilée. Quelques fragments gisent au rez-de-chaussée du palais épiscopal ; une série de plaques et de montants, ingénieusement rassemblés, sert de parapet devant une haute tribune élevée à l'entrée de l'église (*fig.* 270). Vu d'en bas, ce décor d'émail, dont les touches se fondent à distance, paraît un tissu d'or sur lequel seraient brodés en soies des teintes les plus fines un lacis d'arabesques et un semis d'oiseaux brillants. Avec les morceaux conservés et la description de Schulz[2], il est possible de reconstituer la *transenna* dans sa disposition primitive. Au-dessus de l'entrée du chœur s'élevait une arcade analogue à celle de la cathédrale de Salerne. On lisait sur cette arcade deux passages de la liturgie relatifs au sacrifice de l'autel :

Calicem salutaris accipiam. Hoc est corpus meum.

1. Cette décoration sculptée sera étudiée plus loin.
2. SCHULZ, II, p. 147.

Au bas des plaques de marbre qui formaient la clôture du chœur courait une inscription composée de trois distiques; l'un contenait une prière à saint Pierre, patron de la cathédrale; le second donnait le nom de l'évêque Giovanni (1259-1283), qui avait fait exécuter la *transenna*, en même temps que le candélabre du cierge pascal; le troisième enfin était une signature d'artiste :

EX HIIS CANCELLIS EXCLUSIS, PETRE, PROCELLIS[1].
Ut locus iste nitet, sic per te sordida vitet.
Laude tua, Petre, scultum de scemate petre
Presulis est annis opus hoc insigne Johannis.
QUI FAMA FULXIT, OPUS HOC IN MARMORE SCULPSIT
NOMINE TADDEUS, CUI MISERERE DEUS[2].

Taddeo, qui collabora avec le sculpteur Peregrino aux décorations commandées par l'évêque Giovanni, a mis sa signature, non point sous un bas-relief, mais sur l'étroite



FIG. 271. — AMBON DE LA CATHÉDRALE DE CASERTA VECCHIA.

bande de marbre qui reste nue au-dessous d'un précieux travail d'incrustation : le nom de l'artiste qui a exécuté ce travail *in marmore* est celui d'un mosaïste.

La patrie de maître Taddeo est inconnue. Campanien ou Sicilien, ce mosaïste a reproduit en pleine Terre de Labour, au temps de Manfred ou peut-être de Charles Ier d'Anjou, toute la richesse orientale des décorations exécutées à Monreale et à Salerne au temps du dernier roi normand de Sicile.

La décoration polychrome de l'église de Sessa est complétée par un pavement qui couvre encore la nef entière. Les matériaux sont les marbres antiques des pavements du Mont-Cassin et de Rome; mais, à côté des méandres byzantins, on distingue des entrelacs qui n'ont

1. Sur l'une des plaques conservées à l'évêché.
2. Sur deux des plaques qui forment le parapet de la tribune.

pas trouvé place sur le sol des églises d'Orient et dont le pavement de la cathédrale de Salerne n'offrait encore aucun exemple. Le motif central, fait de grands polygones étoilés, est un souvenir immédiat des pavements à demi sarrasins qui tapissent la Chapelle palatine de Palerme et la basilique de Monreale.

Ce décor complet de goût sicilien, dont se parait une église de la Terre de Labour, n'était point, au milieu du XIIIe siècle, une merveille isolée. Entre Salerne et Sessa l'influence sicilienne a suivi à travers la Campanie une route qui est jalonnée par des monuments ou des fragments remarquables.

La triste cathédrale de Caserta Vecchia, sur la montagne où elle s'élève, au milieu des ruines d'une ville abandonnée, possède encore les restes d'une décoration polychrome aussi brillante que celle de la cathédrale de Sessa : un ambon carré, porté sur quatre colonnes, un candélabre orné de mosaïques et une plaque de *transenna*, couverte d'oiseaux d'une splendeur féerique. Les entrelacs polygonaux qui couvrent l'une des plaques de l'ambon sont les plus riches qui se soient conservés dans la Sicile et l'Italie méridionale : ils ont exactement les tracés et les couleurs d'une mosaïque de faïence musulmane. Parmi les chapiteaux de cet ambon, les uns, ornés d'oiseaux et de figurines, ressemblent aux chapiteaux de Salerne et de Sessa; les autres ont des « crochets » pareils à ceux des chapiteaux français du XIIIe siècle (*fig.* 271)[1].



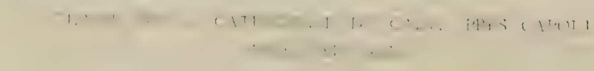
FIG. 272. — FRAGMENT D'UN AMBON DU XIIIe SIÈCLE, DANS LE PAVEMENT DE LA CATHÉDRALE DE CAPOUE.

A quelques milles au nord de Caserta, Capoue, centre vivant de la plaine campanienne, conserve dans sa cathédrale des mosaïques à motifs géométriques, qui proviennent de deux décorations exécutées à plus d'un siècle d'intervalle. Des montants et des plaques de *transenna* sont encastrés aux parois de l'édicule rond, en forme de Saint Sépulcre, qui fut élevé au XVIIIe siècle dans la crypte[2]. Sur ces fragments juxtaposés, mieux encore que dans la cathédrale de Salerne, éclatent les différences qui séparent le décor byzantin en mosaïque de marbre du décor arabo-sicilien à entrelacs d'émail. A côté de mosaïques très simples, en morceaux de marbres colorés, qui remontent au temps de l'archevêque Ugo ou

1. Il est possible que cet ambon soit contemporain du tabernacle qui fut donné à la cathédrale de Caserta par l'évêque Nicola, en 1289, et qui a disparu (UGHELLI, *Italia sacra*, VI, col. 485; — SCHULZ, II, p. 186).

2. Voir la reproduction de ce « Saint Sépulcre » en miniature, donnée par M. GRAUS (*Der Kirchenschmuck*, XXVI, 1895, p. 132). Ce savant, trompé par les dix colonnettes du XIIe ou du XIIIe siècle qui ont été réemployées dans l'édicule, a pris le *tempietto* de l'archevêque Caracciolo pour une construction « romane » (*Ibid.*, XXV, 1894, p. 114), qu'il attribue au temps de l'archevêque Giorgio della Pigna (1288), à cause des *pigne*, ou pommes de pin, qui font partie des incrustations de mosaïques. Il va sans dire que ces *pigne* multicolores ne sont que des motifs de décoration, comme les fleurons. Le gracieu *tempietto* de la crypte de Capoue contient une statue du Christ mort, sculptée par le Napolitain Bottigliero. Cette statue mérite, par la noble élégance des formes et par la douloureuse intensité de l'expression, d'être citée comme une des œuvres les plus saisissantes de l'école du Bernin.





pas trouvé place sur le sol des églises d'Orient et dont le pavement de la cathédrale de Salerne n'offrait encore aucun exemple. Le motif central, fait de grands polygones étoilés, est un souvenir immédiat des pavements à demi sarrasins qui tapissent la Chapelle palatine de Palerme et la basilique de Monreale.

Ce décor complet de goût sicilien, dont se parait une église de la Terre de Labour, n'était point, au milieu du XIII[e] siècle, une merveille isolée. Entre Salerne et Sessa l'influence sicilienne a suivi à travers la Campanie une route qui est jalonnée par des monuments ou des fragments remarquables.

La triste cathédrale de Caserta Vecchia, sur la montagne où elle s'élève, au milieu des ruines d'une ville abandonnée, possède encore les restes d'une décoration polychrome aussi brillante que celle de la cathédrale de Sessa : un ambon carré, porté sur quatre colonnes, un candélabre orné de mosaïques et une plaque de *transenna*, couverte d'oiseaux d'une splendeur féerique. Les entrelacs polygonaux qui couvrent l'une des plaques de l'ambon sont les plus riches qui se soient conservés dans la Sicile et l'Italie méridionale : ils ont exactement les tracés et les couleurs d'une mosaïque de faïence musulmane. Parmi les chapiteaux de cet ambon, les uns, ornés d'oiseaux et de figurines, ressemblent aux chapiteaux de Salerne et de Sessa; les autres ont des « crochets » pareils à ceux des chapiteaux français du XIII[e] siècle (*fig.* 271)[1].

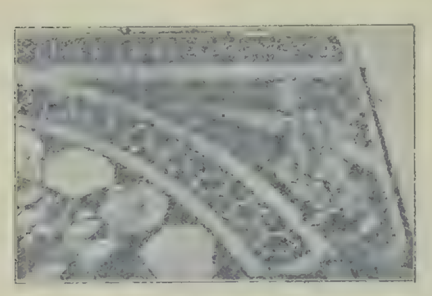
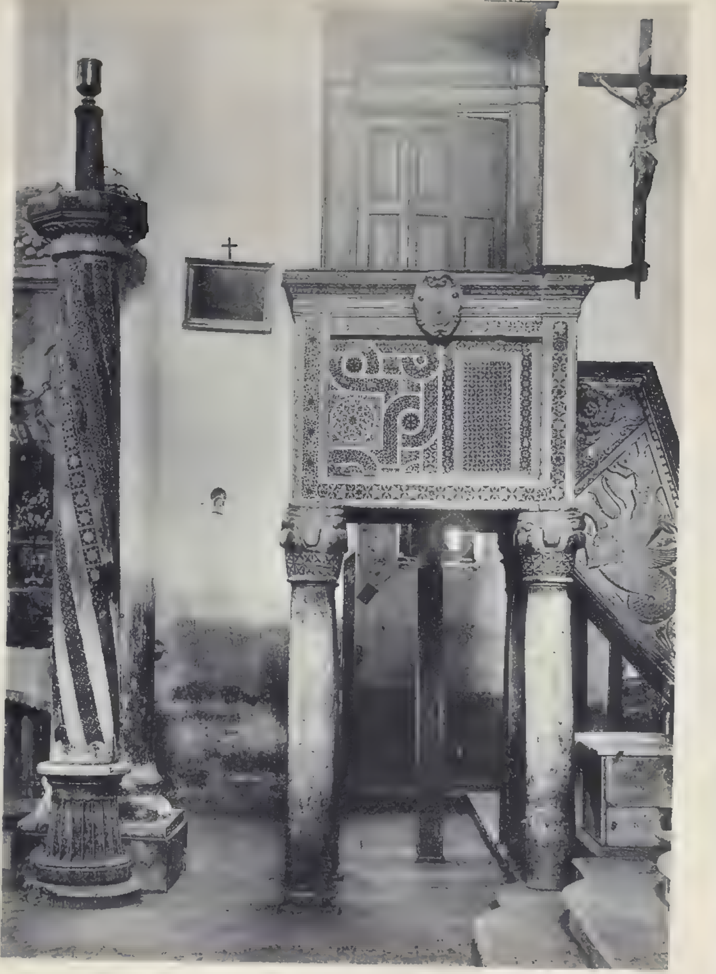


Fig. 272. — [illegible]

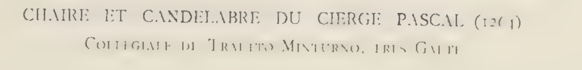
A quelques milles au nord de Caserta, Capoue, centre vivant de la plaine campanienne, conserve dans sa cathédrale des mosaïques à motifs géométriques, qui proviennent de deux décorations exécutées à plus d'un siècle d'intervalle. Des montants et des plaques de *transenna* sont encastrés aux parois de l'édicule rond, en forme de Saint Sépulcre, qui fut élevé au XVIII[e] siècle dans la crypte[2]. Sur ces fragments juxtaposés, mieux encore que dans la cathédrale de Salerne, éclatent les différences qui séparent le décor byzantin en mosaïque de marbre du décor arabo-sicilien à entrelacs d'émail. A côté de mosaïques très simples, en morceaux de marbres colorés, qui remontent au temps de l'archevêque Ugo ou

1. Il est possible que cet ambon soit contemporain du tabernacle qui fut donné à la cathédrale de Caserta [illegible] l'évêque Nicola, en 1289, et qui a disparu (UGHELLI, *Italia sacra*, VI, col. 485; — SCHULZ, II, p. 186).

2. Voir la reproduction de ce « Saint Sépulcre » en miniature, donnée par M. GRAUS (*Der Kirchenschmuck*, XXVI, 1895, p. 132). Ce savant, trompé par les dix colonnettes du XII[e] ou du XIII[e] siècle qui ont été réemployées dans l'édicule, a pris le [illegible] de l'archevêque [illegible] pour une construction [illegible] XXV, 1894, p. 114), [illegible] temps de l'archevêque Giorgio della Pigna (1288), à cause des *pigne*, ou pommes de pin, qui font partie des [illegible] [illegible] que des motifs de décoration, comme les [illegible] Le gracieux *tempietto* de la crypte de Capoue contient une statue du Christ mort, sculptée par le Napolitain Bottigliere. Cette statue mérite, par la noble élégance des formes et par la douloureuse intensité de l'expression, d'être [illegible] comme une des œuvres les plus saisissantes de l'école du Bernin.

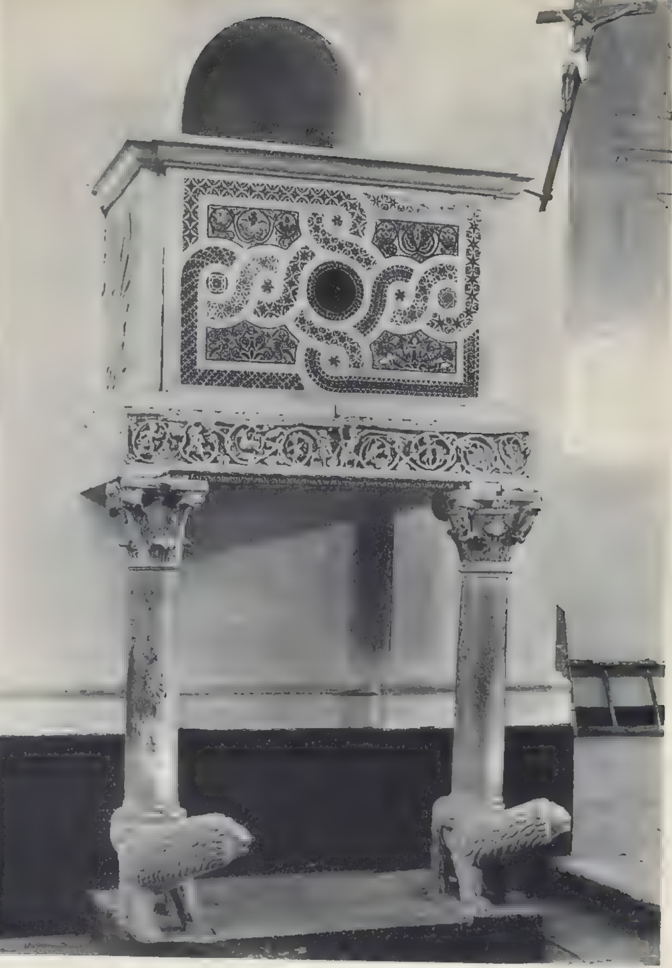


Fontemoing, Éditeur



CHAIRE ET CANDELABRE DU CIERGE PASCAL (1264)

Collégiale di Traetto Minturno, près Gaète



Phototypie Berthaud

CHAIRE DE LA CATHÉDRALE DE CALVI, PRÈS CAPOUE

Milieu du XIIIe siècle.

de l'archevêque Hervé, reparaissent les polygones étoilés, les baguettes blanches, les fins émaux de couleurs vives et les petits losanges d'or qu'on a vus à Salerne et à Amalfi, comme à Palerme et à Monreale. Un ancien parapet d'ambon ou de chaire encastré dans le pavement de la crypte de Capoue est magnifiquement décoré de polygones et de deux griffons affrontés; dans l'église haute, deux autres fragments du même édicule font partie du pavement de la chapelle du Saint-Sacrement, où ils sont mêlés aux restes archaïques d'un pavement semblable à celui du Mont-Cassin. L'un de ces fragments est une archivolte, dont les écoinçons, encadrés d'un bande d'étoiles en émail, portent en bas-relief deux figures de prophètes tenant des phylactères (*fig.* 272)[1]. La cathédrale de Capoue avait autrefois, comme la cathédrale de Salerne, une chaire portée par quatre colonnes et un ambon porté par six colonnes : les dix colonnes se retrouvent encastrées dans le *tempietto* moderne de la crypte. Les colonnes de l'ambon reposaient sur des lions, dont deux servent de support à la cuve baptismale, faite d'une baignoire antique en marbre cipollin.



FIG. 273. — CANDELABRE DU CIERGE PASCAL. CATHÉDRALE DE CAPOUE.

Il est difficile de dater les morceaux les plus riches et les plus récents de ce mobilier de marbre et d'émail. On peut supposer que le second des deux édicules était contemporain du candélabre du cierge pascal qui, après avoir été érigé, de 1720 à 1856, sur la fontaine qui fait face à l'entrée de l'atrium[2], a repris sa place dans la nef, d'où les ambons anciens ont disparu. Le fût, très svelte, est comme cerclé d'anneaux godronnés, sur lesquels des rinceaux sont dessinés en incrustations de marbre, d'émaux rouges et d'or. Dans l'intervalle des anneaux sont représentés en bas-relief des oiseaux et des lions, parmi des feuillages très gros et au milieu de rinceaux de vigne. Deux groupes de figurines humaines, d'exécution molle et sommaire, sont une illustration très simplifiée de la prose qui était lue, le Samedi Saint, devant le cierge placé sur la colonne de marbre. Les deux reliefs reproduisent deux thèmes empruntés aux miniatures peintes sur le rouleau d'*Exultet* qui est conservé dans le trésor de la cathédrale; les représentations évangéliques et bibliques sont réduites au groupe des saintes Femmes qui se présentent devant

1. G. JANNELLI, *Sacra guida di Capua*, p. 16-17.
2. *Ibid.*, p. 112.

le sarcophage à strigiles[1] sur lequel l'ange est assis; derrière ce groupe, on aperçoit le Christ sortant d'une tour[2]; les représentations liturgiques sont figurées par les images de l'archevêque soutenu par deux acolytes et du diacre allumant le cierge planté sur une colonne torse. Le heaume pointu des soldats assis devant le tombeau du Christ est assez archaïque, mais l'archevêque porte une mitre triangulaire qui ne peut être antérieure aux dernières années du XIIe siècle (*fig.* 273). Il est très probable que ce candélabre, comme l'ambon qu'il accompagnait, remonte au temps de Frédéric II[3].

Aux portes de Capoue, l'ancienne cathédrale de Calvi, délaissée comme celle de Caserta Vecchia, garde elle aussi un ambon mutilé, dont les fleurons et les oiseaux de mosaïque ont toute la finesse des travaux exécutés à Sessa par maître Taddeo. Les animaux et les chasseurs sculptés dans le marbre, au milieu de rinceaux, rappellent, avec plus de mollesse, les reliefs signés par Peregrino (Pl. XXIX). En face de cet ambon, un très curieux siège épiscopal, dont les bras sont formés par deux éléphants massifs et informes, mutilés de leur trompe, est surmonté d'un fronton très pointu, tout incrusté de mosaïques d'émail semblables, pour la matière, aux mosaïques de l'ambon, et dont les couleurs dominantes sont le blanc, le noir et le rouge (*fig.* 274).

En continuant vers le nord, on rencontre, tout près du Mont-Cassin, dans la collégiale de San Vittore del Lazio, un ambon rectangulaire, dont les colonnes sont portées par des lions, et dont les parapets sont garnis de mosaïques d'émail dessinées d'après les schémas siciliens ou salernitains. Les chapiteaux sont de véritables chapiteaux français à crochets, fort semblables à ceux de l'ambon d'Amaseno, dans l'État de l'Église, qui est daté de 1281[4]. Les mosaïques de San Vittore marquent, sur la *Via Latina*, la limite extrême qu'ait atteinte l'art sicilien transplanté en Campanie. Au nord du Mont-Cassin, la mosaïque d'émail à entrelacs compliqués fait place à la mosaïque de marbre composée de figures géométriques élémentaires, dont les moines de Desiderius enseignèrent la pratique aux marbriers romains. Dès les premières années du XIIe siècle, maître Paolo, dont les fils furent des sculpteurs et des mosaïstes, avait gravé sur le *ciborium* de la collégiale de Ferentino une inscription où il se donne le titre d'*opifex magnus*[5].

Le long de la *Via Appia*, les marbriers romains s'avancèrent au delà des frontières du royaume de Sicile; ils pénétrèrent dans la Terre de Labour, où l'art sicilien avait remonté jusqu'à Sessa.

La petite église de Santa Lucia, à Gaète, a conservé deux parapets de *transenna*, encore

1. Le sarcophage est surmonté d'un *ciborium* à coupole basse, porté sur quatre colonnettes torses.

2. Le candélabre de Saint-Paul-hors-les-murs, sculpté à la fin du XIIe siècle par Pietro Vassaletto et par Nicola di Angelo, marbriers romains, est de même entouré de reliefs qui illustrent, au-dessous du cierge pascal, les évangiles de la semaine de Pâques, depuis la scène du Jardin des Oliviers jusqu'à la Descente aux Limbes.

3. Il est possible que les décorations entreprises dans le sanctuaire de la cathédrale de Capoue aient précédé de peu d'années la consécration de l'église qui fut faite par le pape Alexandre IV, en 1255 (G. Jannelli, *Sacra guida di Capua*, p. 20).

4. Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, p. 111.

5. *Bull. d'archeol. cristiana*, 1880, p. 59; — [Stevenson], *Mostra della Città di Roma all' Espos. di Torino*, 1884, p. 191. Les quatre fils de maître Paolo sont les auteurs du tabernacle de Saint-Laurent-hors-les-murs (1148).

en place à l'entrée du chœur. Ces parapets sont divisés en caissons, dont plusieurs portent des figurines sculptées sur un champ de mosaïque à dessins géométriques élémentaires; quelques cubes d'émail et d'or sont mêlés aux fragments de marbre[1]. Ce parapet diffère entièrement des grandes plaques de Salerne et de Sessa, qui du haut en bas forment un tissu serré de mosaïque. La disposition de ces rectangles de couleur, juxtaposés dans des cadres de marbre blanc, se retrouve sur deux *transennæ* de l'église San Cesareo à Rome et de l'église Santa Maria, à Cività Castellana, ainsi que sur la *transenna* d'Alba Fucense, décorée par Andrea, marbrier romain.

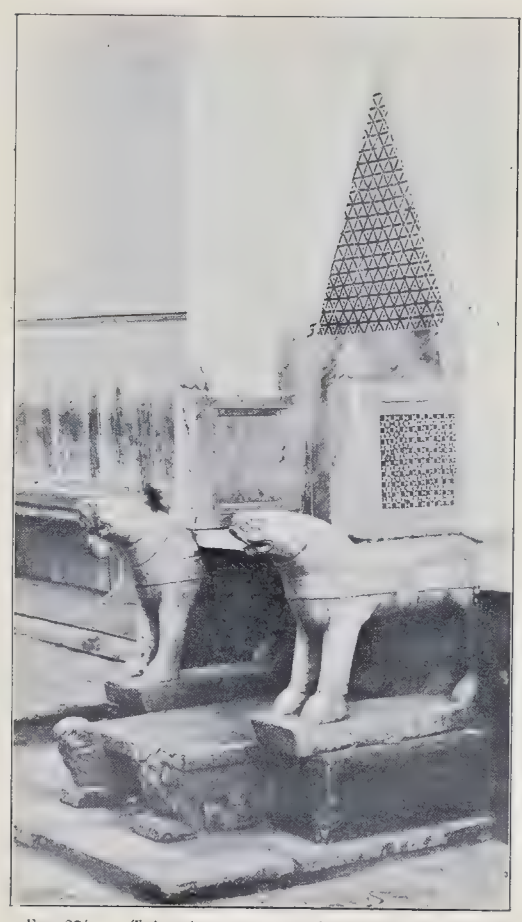


Fig. 274. — Trône épiscopal dans l'ancienne cathédrale de Calvi, près Capoue.

La sacristie de la cathédrale de Fondi renferme un trône de marbre, qui passe, d'après la tradition locale, pour le trône de Clément VII. Il est possible en effet que Robert de Genève se soit assis sur ce siège, quand les cardinaux réunis à Fondi en un conclave dérobé eurent fait de lui le premier antipape du grand schisme d'Occident. Mais le monument lui-même est bien antérieur à l'année 1379. A voir son dossier incrusté de gros fragments de marbres de couleur qui dessinent des méandres, il est impossible de n'y point reconnaître un ouvrage de marbrier romain du XIIe ou du XIIIe siècle. Dans la nef de l'église qui possède ce trône, un ambon décoré de mosaïques est encore debout sur ses quatre colonnes, portées par deux lions et deux béliers (*fig.* 275). Trois vers gravés au-dessus de deux des archivoltes contiennent la signature d'un marbrier romain :

✠ TABULA MARMOREIS VITREIS DISTINCTA LAPILLIS
DOCTORIS STUDIO SIC EST ERECTA JOHANNIS
ROMANO GENITO COGNOMINE NICOLAS[2].

1. Frothingham, *American Journal of Archæology*, X, 1895, p. 203-204, pl. XIV.
2. Schulz, II, p. 132. C'est par erreur que le savant allemand a pris le nom de *Johannes* pour celui d'un évêque. On

Un maître appelé Giovanni di Nicola a signé le *ciborium* de l'église de Santa Maria de Corneto avec son frère Guittone, en 1166. Ce Romain était l'oncle d'un autre Giovanni, fils de Guittone, qui est très probablement l'auteur de l'ambon d'Alba Fucense[1].

Si l'on croit que l'ambon conservé dans l'église bénédictine des Abruzzes et l'ambon de Fondi sont l'œuvre de deux artistes étroitement unis par le sang, il faudra reconnaître que les deux monuments n'ont aucun air de parenté. L'un est encore l'ambon byzantin, posé sur un piédestal massif et flanqué de ses deux rampes d'escalier triangulaires comme des moitiés de fronton; l'autre a la forme de la chaire de Salerne et repose sur des animaux, à la manière du grand ambon de Sessa. Il est vrai que, dès le XII[e] siècle, le type de l'ambon à colonnettes était adopté dans la Campanie et la Terre de Labour, concurremment avec le type archaïque et oriental dont la cathédrale de Ravello a gardé un modèle unique : les lions mis à part, l'ambon dessiné vers 1110 sur le rouleau d'*Exultet* qui a passé de Fondi à Paris[2] a la même silhouette que l'ambon conservé dans la cathédrale de Fondi. Maître Giovanni di Nicola a pu construire un édicule de type campanien pour le revêtir de mosaïques romaines : des étoiles d'émail identiques à celles qui brillent sur le mobilier des églises de Rome ne décorent-elles pas à Rocca dei Botti et à Corcumello des ambons dont l'architecture et les sculptures relèvent de l'art local des Abruzzes ? Mais les mosaïques qui couvrent l'ambon de Fondi ne sont pas plus romaines que l'architecture de cet ambon. Les marbres de couleur n'y sont pas employés en menus fragments; les figures géométriques, moins savantes que celles des mosaïques siculo-campaniennes, sont composées d'émaux clairs et chatoyants. Aux angles de l'un des parapets, quatre silhouettes de couleur vive et de contour incertain représentent les symboles des Évangélistes. Entre le bœuf et l'aigle, le lion et l'ange, deux rosaces, dont les courbes entre-croisées sont dessinées sur un champ multicolore par de longues baguettes d'émail blanc, ont l'air de vouloir imiter, au moyen d'un jeu de compas élémentaire, les étoiles dodécagonales dont le tracé a demandé une épure compliquée au mosaïste de l'ambon de Sessa.

En vérité l'ambon de Fondi tout entier, depuis les lions qui portent ses colonnes jusqu'aux mosaïques de ses parapets, ressemble étonnamment, par les proportions et par la couleur, plus encore que par le détail, au merveilleux monument que trois évêques de Sessa ont contribué à décorer. Mais pour admettre que le marbrier romain appelé à Fondi eût connu maître Taddeo ou quelqu'un des mosaïstes ses émules, il faudrait avoir levé une grave difficulté de dates. C'est entre 1224 et 1259, sous l'épiscopat de Pandolfo, que l'ambon de Sessa fut orné de mosaïques; c'est entre 1259 et 1284 que le chœur fut entouré de sa clôture de marbre incrusté d'émaux. Or le marbrier Giovanni di Nicola dont la généalogie est connue faisait œuvre de maître à Corneto en 1166; comment supposer qu'il soit venu

verra plus loin l'épithète de *doctor* appliquée à un sculpteur de Trani, contemporain du marbrier Giovanni di Nicola. Le texte donné par Salazaro contient plusieurs lectures inexactes (*marmorea*, *doctore*, etc.), qui sont reproduites par M. Clausse (*les Marbriers romains*, p. 212-213).

1. Voir plus haut, p. 575.

2. *Icon. comp. des rouleaux d'*Exultet, 11 Q.

encore travailler à Fondi soixante ou quatre-vingts ans plus tard ? Faut-il, sans avoir en mains d'autre biographie que la copie de deux inscriptions, faire de Giovanni di Nicola un artiste à la fois précoce et centenaire ?

Une hypothèse reste possible : elle est suggérée par un monument conservé à quelques milles de Fondi et non loin de Sessa. La pauvre collégiale de Traetto-Minturno possède un ambon composé de morceaux rassemblés en 1618 par l'évêque Pietro d'Orma, qui a fait apposer son écusson sur l'un des parapets [1]. Les six chapiteaux sont de pesants ouvrages du VIIIe ou du IXe siècle, provenant de l'ancienne Minturnes, la ville voisine de la mer qui avait été abandonnée au moment des invasions sarrasines. La rampe de l'escalier porte, comme celle de l'ambon de Sessa, un bas-relief qui représente Jonas et la baleine ; l'exécution est enfantine et reste bien loin des viriles sculptures de Peregrino (Pl. XXIX). Quant aux mosaïques incrustées dans les fragments de marbre qui ont été réunis tant bien que mal pour former les parapets, elles ressemblent de la manière la plus frappante aux mosaïques de l'ambon de Fondi. Un griffon est dessiné et coloré à la manière des symboles des Évangélistes ; le méandre composé de huit cercles qui dessine une figure carrée sur l'ambon de Fondi se laisse reconnaître dans un fragment de l'ambon de Traetto ; enfin la rosace aux douze pointes qui semble tressée avec des baguettes d'émail blanc est exactement reproduite par deux fois sur chacun des deux ambons.

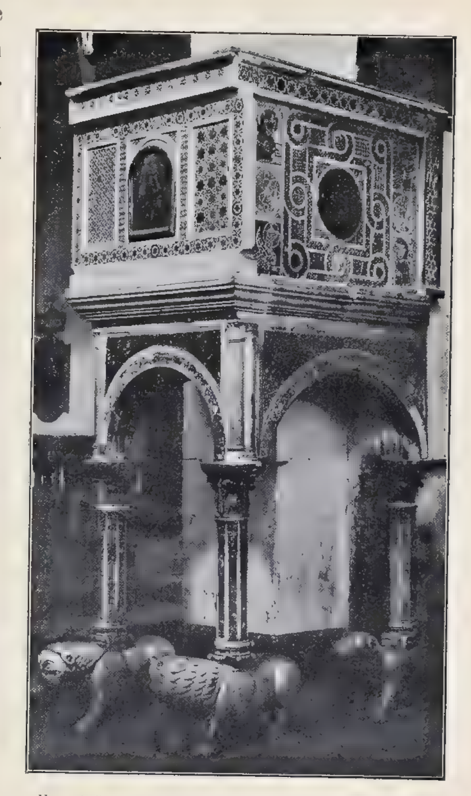


FIG. 275. — AMBON DE LA CATHÉDRALE DE SESSA ŒUVRE DU MARBRIER ROMAIN GIOVANNI DI NICOLA.

La date de l'ambon de Traetto n'est indiquée par aucun document ; mais, à côté de cet ambon, s'élève un candélabre du cierge pascal, décoré des mêmes émaux, et dont le chapiteau porte l'inscription suivante :

† QUARTUM SEX DENIS MILLENOS ADDE DUCENTIS
CHRISTI NATALIS ANNOS COLUMNA TOTALIS
HAC PETRA SCULPTA PANDET POST TEMPORA MULTA [2].

1. F. RICCARDELLI, *Minturno e Traetto*, Naples, 1873, p. 347.

2. Ciuffi, dans une brochure sur Traetto (p. 131, note), donne pour le dernier vers la lecture suivante, sur la foi d'un professeur d'arabe à l'Université de Naples : *Hac Petrus Apostolus pandet*, etc. La lecture de Salazaro est inexacte pour le second vers : *Christi natales anno colligito tales* (II, p. 63, n. 4).

Il est difficile d'indiquer en termes plus contournés que ce candélabre de marbre, grossièrement imité du candélabre de Sessa, a été achevé en 1264. Si cette date est aussi celle de l'ambon, dont les mosaïques ressemblent aux mosaïques de l'ambon de Fondi comme des œuvres du même temps et du même artiste, on devra admettre que le maître Giovanni di Nicola, qui travaillait auprès de Gaète, sous le règne de Manfred, était un personnage distinct du marbrier romain, son compatriote et son homonyme, qui avait été appelé à Corneto un siècle plus tôt. Nicola, fils de Ranucio, avait eu un fils appelé Giovanni, dont l'existence est connue par des inscriptions parfaitement explicites[1]. Il est possible que Nicola, fils d'Angelo et petit-fils de Paolo, qui travaillait entre 1170 et 1180, ait eu lui aussi un fils appelé Giovanni, dont aucune œuvre ne se serait conservée dans l'État romain, et qui serait l'auteur de l'ambon de Fondi.

Une chose tout au moins est certaine : le marbrier romain qui a gravé son nom sur un ambon dans la première ville du royaume de Sicile, après la frontière, a connu et adopté l'art siculo-campanien. Cet art se propagea jusqu'à Terracine, la première ville en territoire pontifical. L'ambon encore debout dans la cathédrale de cette ville est décoré d'émaux qui dessinent de grands polygones entrelacés (*fig.* 276); les quatre colonnes reposent sur deux lions et deux béliers, de même que celles de l'ambon de Fondi. Il est très probable que les deux ambons élevés dans les deux villes voisines, que séparait seule une frontière politique, sont tous deux l'œuvre du marbrier Giovanni di Nicola. Les mosaïques du pavement, dans la cathédrale de Terracine, se distinguent, comme celles de l'ambon, des ouvrages ordinaires des décorateurs romains : les oiseaux affrontés parmi les méandres rappellent, à l'entrée de l'État pontifical, le pavement de la Chapelle palatine de Palerme ou celui de la cathédrale de Sessa. Au bord de la mer Tyrrhénienne l'art des marbriers romains vint se mêler à l'art des marbriers campaniens par une pénétration réciproque, de même qu'il voisina avec l'art des sculpteurs des Abruzzes autour du lac Fucin.

Tels sont les points extrêmes qui marquent, dans l'histoire du décor sicilien, ce qu'on peut appeler ses limites dans l'espace. Quant à ses limites dans le temps, on a déjà remarqué que les monuments de la Terre de Labour, décorés de mosaïques de style sicilien, qui sont datés par des inscriptions, — comme l'ambon et la *transenna* de Sessa ou le candélabre de Traetto, — appartiennent soit au règne de Manfred, soit même aux premières années de Charles d'Anjou. Au bord des golfes de Salerne et de Naples la tradition du brillant décor importé de Sicile par des prélats qui avaient vécu à la cour des deux derniers rois normands se maintint sous la dynastie angevine jusqu'aux premières années du XIVe siècle.

Le magnifique ambon sculpté à Ravello en 1272 par un marbrier venu de Pouille, Nicola de Foggia, fut incrusté de mosaïques sur les parapets et jusque sur les colonnes par des ouvriers locaux. Dans le coloris, d'une sévère magnificence, dominent l'or et

1. En dehors de l'inscription di Corneto, on peut citer celle de Ponzano Romano : ✠ *Nicolaus cum suis filiis Johannes et Guittone fecerunt hoc opus* (STEVENSON, *Bull. di archeol. cristiana*, 1830, p. 59; *Mostra della Città di Roma a Torino*, 1884, p. 177).

les émaux noirs. Le décor animal, oiseaux et dragons, est plus riche encore qu'à Salerne et à Sessa. A côté de polygones étoilés qui reproduisent exactement la complication géométrique des entrelacs arabo-siciliens, on remarque, sur le parapet qui fait face à l'entrée, un médaillon de fine mosaïque, représentant la Vierge à mi-corps avec l'Enfant dans ses bras, et les armoiries du donateur, Nicola Rufolo, le puissant marchand de Ravello, qui prêta en quelques années, d'énormes sommes au roi Charles d'Anjou. Les mêmes armoiries étaient également figurées en mosaïque sur le toit de marbre du tabernacle élevé en 1279 par Matteo Rufolo, fils de Nicola, et qui portait la signature d'un maître Matteo *de Narnia* qui était probablement le sculpteur, et non le mosaïste [1]. Il ne reste de ce tabernacle que les quatre architraves. L'une, qui porte l'inscription dédicatoire et le nom de l'artiste, sert de degré dans une chapelle moderne ; les trois autres, qui sont

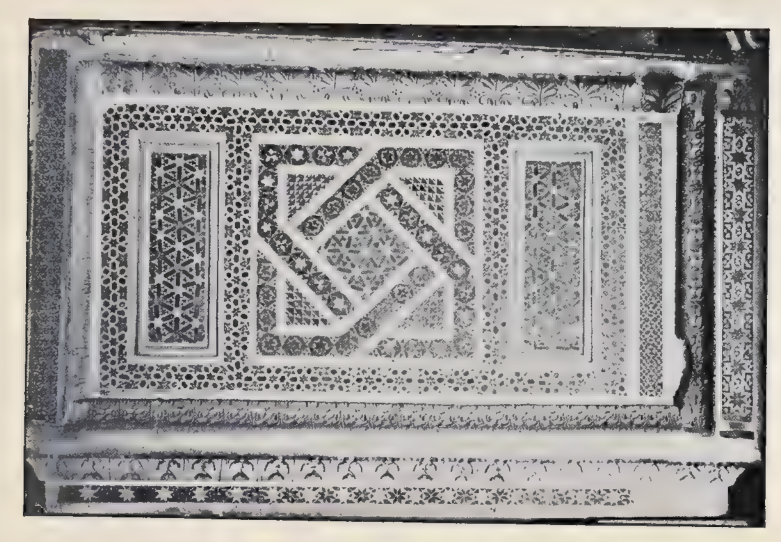


Fig. 276. — Parapet de l'ambon de la cathédrale de Terracine.

incrustées de mosaïque d'émail, forment les gradins du trône épiscopal : elles sont très richement décorées de rinceaux et d'oiseaux [2].

On se fera une idée suffisante du tabernacle de Ravello d'après le tabernacle qui fut donné à l'église de Montevergine par Charles-Martel, fils de Charles Ier d'Anjou, mort en 1301. Ici les armoiries du royaume de Hongrie, dont le fils du roi de Sicile porta la couronne,

1. L'inscription a été reproduite par Schulz (II, p. 270) d'après la copie fautive de Pansa (1724, t. II, p. 83), qui donne la date de 1271. Elle a été copiée fort exactement d'après l'original par le chanoine L. Mansi (*Ravello sacra-monumentale*, Ravello, 1887, p. 75).

2. L'ambon de l'ancienne cathédrale de Scala, près de Ravello, est un petit édicule carré, qu'une restauration a défiguré en 1727 ; les parapets étaient revêtus de mosaïques ; les colonnes ont été coupées et les chapiteaux sont modernes. Le candélabre du cierge pascal, qui se trouvait autrefois dans la même église, a été détruit ; il n'en reste que le chapiteau, qui est conservé au palais Rufolo, à Ravello : la corbeille de marbre est entourée d'hommes demi-nus, imités du candélabre monumental de Salerne (*fig.* 277).

sont disposées de loin en loin sur les colonnes octogonales qui soutiennent le baldaquin. Des entrelacs compliqués, identiques à ceux du chancel de Salerne, forment une tresse tout le long des architraves[1].

A Naples, les mosaïques siculo-campaniennes sont encore imitées au commencement du xiv[e] siècle. Le pavement de la chapelle Minutolo, fondée dans la cathédrale et décorée par l'archevêque Filippo Capece-Minutolo, mort en 1303, est identique au pavement de la cathédrale de Caserta, avec ses méandres incrustés de marbre et d'émail, encadrant des disques de marbre blanc, où sont gravés des animaux et des monstres. Dans la cathédrale de Naples, le sarcophage sur lequel repose la statue couchée du pape Innocent IV a conservé des restes de mosaïques pareilles à celles du tabernacle de Montevergine : ce tombeau, très fortement restauré, a été érigé par l'archevêque Humbert d'Ormont, un Bourguignon qui occupa le siège de Naples de 1310 à 1320[2]. Quelques étoiles d'émail noir, vert et or, sont encore incrustées dans les deux ambons de Bénévent, datés de 1310. Ces restes de mosaïques sont le dernier ouvrage connu de l'école campanienne qui, pendant le xiii[e] siècle, avait appliqué au décor du mobilier de marbre tout brillant de nouveauté, dont un grand nombre d'églises furent alors enrichies, la technique qui, en Sicile, ne servait plus guère qu'à des restaurations.



Fig. 277. — Chapiteau d'un candélabre de cierge pascal provenant de Scala. Palais Rufolo, a Ravello.

II

La mosaïque à figures humaines reprit quelque vitalité dans les ateliers siciliens au xiv[e] et au xv[e] siècle, quand les rois de la dynastie aragonaise entreprirent la réfection ou l'achèvement des mosaïques de la Chapelle palatine et la décoration des absides de la cathédrale de Messine. Mais, au temps de Frédéric II, l'œuvre des mosaïstes, qui avaient exposé sur les murs de la basilique de Monreale toute l'épopée des deux Testaments, semble se borner aux quelques figures de saints et de chérubins qui couvrent, dans le chœur de la cathédrale de Cefalù, le haut des parois et les voûtes d'ogives. Dans cette période obscure,

1. *Le Tour du Monde*, 1898, p. 611.
2. E. Bertaux, *Santa Maria di Donna Regina*, p. 112.

la mosaïque sicilienne à figures humaines, comme la mosaïque à décor géométrique, s'est transportée des rivages de la baie de Palerme à ceux du golfe de Salerne.

L'abside de droite de la cathédrale de Salerne est encore décorée d'une mosaïque exécutée, vers 1260, aux frais d'un Salernitain fameux, Giovanni, seigneur de Procida. Cette mosaïque a subi une restauration complète, entreprise par ordre de Pie IX, en 1867[1] : on ne peut juger aujourd'hui que de la composition. Le personnage principal est un archange en costume impérial, qui se détache comme un géant ailé sur le fond d'or. Au-dessous de lui saint Mathieu, patron de la cathédrale, est assis sur un trône. A sa droite et à sa gauche se tiennent debout, sur un gazon fleuri, saint Jacques et saint Laurent, saint Jean l'Évangéliste et saint Fortunat. Aux pieds de saint Mathieu le seigneur de Procida est agenouillé. Un distique latin, disposé sous la mosaïque, nomme le donateur :

HOC STUDIIS MAGNIS FECIT PIA CURA JOHANNIS
DE PROCIDA DICI MERUIT QUI GEMMA SALERNI[2].

Les noms des saints sont en latin, comme la dédicace. Mais l'importance donnée à l'archange, au détriment de l'évangéliste qui devait attirer les regards des fidèles salernitains, prouve que l'auteur de la mosaïque avait l'habitude de développer, comme les mosaïstes grecs, le spectacle de la cour céleste et de ses pompes impériales. La décoration exécutée aux frais de Giovanni de Procida dans une abside latérale de la cathédrale de Salerne est postérieure de plus d'un siècle et demi à celle qui avait été exécutée dans l'abside centrale par ordre de l'archevêque Alfanus. L'école de mosaïstes, composée sans doute d'artistes du Mont-Cassin, qui avait représenté à Salerne la Vierge et les prophètes, s'était éteinte longtemps avant le règne de Manfred. Il faut donc supposer que les artistes qui ont travaillé pour Giovanni de Procida s'étaient formés soit dans l'Empire d'Orient, soit en Sicile.

Les mosaïstes qui furent employés à Salerne vers 1260 étaient apparentés à ceux qui travaillèrent à Amalfi dans le courant du XIII[e] siècle. Les mosaïques dont fut décorée l'abside de la cathédrale d'Amalfi, après sa reconstruction, commencée en 1208, ont entièrement disparu. Mais deux descriptions du XIII[e] siècle font connaître les sujets représentés. Au-dessus d'une rangée de saints, ajoutés en 1294 par l'évêque Andrea d'Alagno, d'une peinture représentant la translation du corps de saint André à Amalfi et des deux scènes de *la Présentation au Temple* et de *l'Annonciation*, on voyait la Vierge glorieuse, et, plus haut encore, un buste colossal du Christ[3]. C'est dans les basiliques siciliennes, dans la Chapelle palatine, à Cefalù, à Monreale, que les artistes superposèrent ainsi, au fond des absides, la Vierge qui apparaît debout dans le sanctuaire des

1. Voir, sur cette restauration, l'opuscule de G. Pecori, *la Cappella di Gregorio VII nel Duomo di Salerno*, 1873, p. 150.
2. Schulz, II, p. 292. Planche en chromolithographie dans Salazaro, I, Pl. XXII; reproduite au trait par Clausse, *Basiliques et Mosaïques d'Italie*, II, p. 19.
3. Camera, *Storia di Amalfi*, 2[e] éd., I, p. 154; II, *Appendice*, n° VII.

églises grecques et le gigantesque Pantocrator des coupoles byzantines, qui, ne pouvant planer au-dessus des nefs couvertes en charpente, vint se placer dans la demi-coupole qui couronnait l'abside. Plus d'un demi-siècle après l'achèvement des mosaïques arabo-siciliennes, dont les évêques Robaldo et Dionisio avaient fait incruster le mobilier de marbre donné par eux à la cathédrale d'Amalfi[1], des mosaïstes siciliens ont été appelés dans la même ville à décorer la cathédrale neuve bâtie par le cardinal Pietro de Capoue. Il est probable que, dans la cathédrale de Salerne, des mosaïstes de la même école ont continué de même, en revêtant de mosaïques l'une des absides, la décoration de goût sicilien que l'archevêque Romoaldo et le chancelier Matteo d'Ajello avaient commencée en commandant la chaire, l'ambon et toute la parure du sanctuaire à des maîtres panormitains.

III

L'influence de l'art sicilien, qui, en pénétrant dans les basiliques de la région campanienne et de la Terre de Labour, illumina les nefs de mosaïques brillantes comme des joyaux, devait transformer dans quelques villes les églises elles-mêmes et y créer au XIIIe siècle des types d'architecture religieuse que l'Italie continentale n'avait pas soupçonnés dans le siècle précédent. Près des monuments massifs et sévères, bâtis en blocs antiques sur les plus vieux plans chrétiens de la Campanie, apparurent des constructions tout allégées par des découpures à jour, ou égayées par des revêtements et des incrustations polychromes.

La gravure a popularisé depuis longtemps les vues de la cathédrale d'Amalfi, prises de la place au bout de laquelle la coquette église est plantée sur un haut soubassement. Le paysage de rochers aigus, enguirlandés jusqu'à leur pointe par les verdures qui grimpent de gradin en gradin, semble peint à souhait pour faire au monument une toile de fond. L'escalier, qui est comme le praticable de ce décor, conduit à un vaste narthex, en forme de *loggia*, ménagé devant l'église, sur la plate-forme du soubassement[2]. Si légère est cette *loggia*, avec ses arcades ajourées et ses colonnes antiques, trop fines pour l'épaisseur des voûtes, que l'édifice, ébranlé plus d'une fois par les dislocations du promontoire montagneux et rebâti en grande partie de nos jours sur le modèle ancien, semble être le jeu d'une fantaisie éphémère. Les trois arcades du milieu sont en plein cintre ; les autres, en tiers-point, sont trilobées ; elles sont garnies, comme des fenêtres sans vitres, d'un remplage dessiné par des arcs en tiers-point entrelacés (*fig.* 280). Selon toute vraisemblance, la *loggia* de la cathédrale d'Amalfi a fait partie de l'édifice reconstruit en 1208 par le cardinal Pietro de Capoue, après la translation des reliques de saint André.

Le petit cloître attenant à la cathédrale est plus récent d'un demi-siècle que le

1. Voir plus haut, p. 505.
2. Le mur de la façade, stuqué au début du XVIIIe siècle, a été de nos jours incrusté de mosaïques.

portique[1] : il est entouré d'une file de colonnes, accouplées deux à deux, dont les fûts minces, en marbre blanc, portent de simples chapiteaux cubiques. Sur la paroi légère qui s'élève au-dessus des colonnes, de larges arcs en tiers-point, bandés de trois en trois colonnes, forment par leur entre-croisement une arabesque ajourée et dentelée. Deux cloîtres identiques à celui de la cathédrale se voient encore sur les deux massifs de rocher entre lesquels sont comprises la ville et la « marine ». L'un, le plus grand, a fait partie de l'abbaye



Cliché Amalfi.

FIG. 278. — CLOÎTRE DE SAN PIETRO A TOCZOLO (HÔTEL DES *Capuccini*), AMALFI.

bénédictine de San Pietro à Toczolo ; en 1212, le cardinal Pietro de Capoue amena dans ce monastère des Cisterciens de Fossanova : on peut croire que le fondateur de la nouvelle cathédrale fit reconstruire à cette occasion les bâtiments monastiques, et avec eux le cloître (*fig.* 278). En 1583, les Capucins s'installèrent dans le monastère abandonné, qui garde encore leur nom, maintenant qu'il est devenu une auberge confortable. L'autre cloître, élevé sur le promontoire qui sépare Amalfi d'Atrani, a fait partie, lui aussi, d'une abbaye dont le nom n'est pas connu ; comme le cloître des *Capuccini*, un hôtelier l'a pris pour l'exercice de son industrie, la seule qui reste florissante dans la ville qui fut jadis un des entrepôts de l'Orient[2].

En dehors d'Amalfi on ne connaît en Italie qu'un autre exemple de ces cloîtres aux

1. 1266-1268 (CAMERA, *Storia di Amalfi*, 2e éd., I, p. 28).
2. L'hôtel qui contient ce cloître est celui de *la Luna*.

arcatures entrelacées. C'est le cloître de San Domenico à Salerne, aujourd'hui enfermé dans l'enceinte d'une caserne, et en partie muré ; de pittoresques dessins, publiés par Schulz[1], montrent ce cloître plus léger et plus capricieusement ajouré que le portique de la cathédrale d'Amalfi. A Sorrente, les arcades du cloître de San Francesco, qui reposent sur de courts piliers octogonaux du XIVe siècle[2], sont une imitation tardive et isolée des cloîtres élevés pendant le siècle précédent sur le versant opposé du promontoire.

Cette architecture aérienne reste confinée aux rives du golfe de Salerne. Elle y apparaît soudainement vers les premières années du XIIIe siècle, sans que rien l'ait annoncée. Les cloîtres de la Cava, qui remontent au XIIe siècle, ne ressemblent pas aux cloîtres d'Amalfi : avec leurs chapiteaux antiques et leurs arcades en plein cintre, fortement surhaussées, ils rappellent encore le portique de la cathédrale de Salerne, bâtie par Robert Guiscard[3]. La vogue prise tout à coup dans la région amalfitaine par le motif des arcs brisés et entrelacés ne peut s'expliquer que par l'adoption d'une mode étrangère.


FIG. 279. — ABSIDE DE L'ÉGLISE SAN GIOVANNI, PRÈS D'EBOLI.

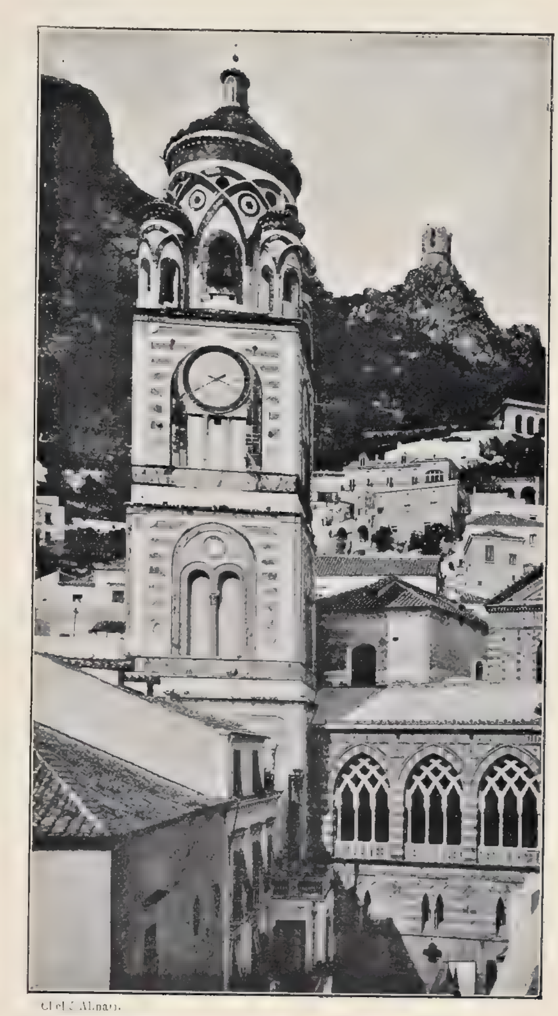
Les arcs entrelacés se montrent, sur des édifices du moyen âge, aux extrémités opposées de l'Europe : d'une part, sur la façade et le chevet des grandes basiliques de Sicile ; de l'autre, sur les murs des églises de Normandie, d'Angleterre et même de Scandinavie. Dans l'intervalle on ne rencontre semblable décoration ni dans l'Italie du Nord, ni dans le Midi ou le Centre de la France. L'emploi de ces arcs entrelacés dans la décoration extérieure des murailles est l'unique caractère commun que présentent les architectures des divers pays qui ont été colonisés ou conquis par les Normands.

Les arcatures dont les cloîtres d'Amalfi reproduisent le tracé ne sont point, à coup sûr, une invention scandinave, importée en Italie par les compagnons de Rainulf ou de Robert de Toéni ; ce motif ne s'introduisit pas en Norvège avant la fin du XIIe siècle, et tout porte à croire qu'il fut mis à la mode par des architectes venus d'Angleterre. A la cathédrale de Drontheim, la partie de l'édifice qui est décoré à l'extérieur et à l'intérieur d'arcatures entre-croisées est couverte de voûtes d'ogives ; c'est une copie d'une cathédrale anglaise[4].

Si l'on suppose que le motif se soit développé en Sicile, on aura peine à admettre qu'il y soit né. L'art sicilien, si fécond et si varié qu'il se soit montré au XIIe siècle, n'a rien créé : son originalité s'est faite de combinaisons nouvelles, réalisées avec des formes déjà connues de l'Italie latine ou de l'Orient byzantin et musulman. Or les arcatures sommaires qui relèvent parfois la nudité des églises byzantines ne s'entre-croisent pas plus que les

1. SCHULZ, II, p. 229, fig. 117 ; relevé en géométral dans l'*Atlas*, pl. LXXXIV.
2. *Sorrento e Tasso*, 1895, pl. V.
3. SALAZARO, I, pl. XIII.
4. A. VON MINUTOLI, *Der Dom zu Drontheim und die Mittelalterliche christliche Baukunst der scandinavischen Normannen*, Berlin, 1853, in-f°, pl. III, V, IX, fig. 15. Autres exemples d'arcatures entre-croisées dans de plus petites églises de Norvège, pl. X, fig. 48, 55, 58.

arcatures dentelées qui courent sous les toits des églises lombardes. Ce système de décoration, avant d'être sicilien, n'a été ni français, ni latin, ni grec : il est musulman. Les jeux de compas auxquels les architectes siciliens semblent se divertir en traçant sur la façade de la basilique de Monreale ou sur le chevet de la cathédrale de Palerme des arcatures entre-croisées, à côté de cercles où sont inscrites des étoiles, témoignent d'un goût tout à fait semblable à celui des décorateurs qui dessinaient les épures compliquées des marqueteries de mosaïque. Des arcatures aveugles, tracées en tiers-point, comme celles qui entourent les absides des églises siciliennes, sont découpées sur trois monuments de la dynastie almohade : la Puerta del Sol, à Tolède, la Giralda de Séville et le minaret de la Kotoubya, à Maroc[1].



Cl. Alinari.

FIG. 280. — CAMPANILE ET PORTIQUE DE LA CATHÉDRALE D'AMALFI (APRÈS LES RESTAURATIONS).

L'école panormitaine, après avoir pris à l'art musulman l'idée première des arcatures entre-croisées, en fit l'un des détails caractéristiques de l'art officiel et royal qui se forma après l'avènement de Roger (1131). Est-ce de Sicile que le motif des arcs entre-croisés fut importé en Normandie et en Angleterre ? Des prélats tels que l'archevêque anglais Walter of the Mill, qui fit construire la cathédrale de Palerme, pouvaient faire connaître dans leur pays natal un élément de décoration architecturale qui était aisé à reproduire sur les parois des églises du Nord, sans l'intervention des mosaïstes. Mais il est impossible d'admettre une influence de l'art sicilien sur l'art anglo-normand. Dans les églises d'Angleterre qui ont été bâties avant l'importation de

1. Cf. W. et G. MARÇAIS, *les Monuments arabes de Tlemcen ;* Paris, 1903, p. 98-99, fig. 9. Le regretté Paul Blanchet a retrouvé parmi les ruines de la Kala des Beni-Hammad, dans la province de Constantine, des morceaux d'un revêtement en faïence, de couleur verte, composé de petites arcatures entre-croisées.

l'architecture française, caractérisée par la voûte d'ogives et l'arc en tiers-point, les arcatures entre-croisées sont en plein cintre. Lorsqu'au XIIIe siècle ces arcatures sont tracées en tiers-point et même lorsqu'elles prennent des formes aiguës de lancette (c'est le cas à la cathédrale de Drontheim), les centres des arcs ne sont jamais pris au-dessus des chapiteaux, comme dans les édifices musulmans et siciliens : les arcatures ne sont pas « surhaussées ». Il y a plus : les arcatures entre-croisées se montrent en Angleterre dès le commencement du XIIe siècle, à une époque où les Normands n'avaient encore édifié aucune église à Palerme. L'origine de ces arcatures entre-croisées dans les pays normands du Nord est encore problématique.

Pour les arcs entre-croisés des pittoresques cloîtres d'Amalfi et de Salerne, ils sont tracés à la mode musulmane ; leur origine sicilienne n'est pas douteuse. Mais en Sicile les arcs ne s'étaient entre-croisés que sur les façades ou les chevets des églises. Les architectes d'Amalfi et de Salerne isolèrent, pour l'employer à la construction des cloîtres, un élément d'architecture qui n'avait servi à Palerme, comme en pays musulman[2], qu'à une décoration plaquée sur les murailles des églises. Pour détacher les arcs dans leurs lacis compliqués, ils ajourèrent audacieusement les murs, au-dessus des légers portiques. En croisant les arcs trois par trois, et même quatre par quatre, ils arrivèrent à des combinaisons plus riches que celle de l'architecture sicilienne, et qui semblent annoncer les fantaisies moresques de Séville et de Grenade. Les arcs lobés qui s'entre-croisent au-dessus des colonnettes du portail d'Amalfi ne sont plus exactement tracés en tiers-point : ils dessinent en l'air des entrelacs curvilignes identiques à ceux qui décorent, près de Tlemcen, le minaret de la vieille mosquée d'Agâdir (*fig.* 280)[3].

Les colonnettes surmontées d'arcatures furent appliquées à la décoration des églises campaniennes : l'étage supérieur du campanile de la cathédrale de Ravello est orné de petits fûts de marbre blanc au-dessus desquels s'entre-croisent des arcs en plein cintre[4] ; l'abside de la petite église abandonnée de San Giovanni, près d'Eboli, au sud de Salerne, est entourée de colonnettes jumelles, portant une suite d'arcatures en tiers-point très surhaussées, qui rappellent plutôt encore les monuments de Sicile que ceux d'Amalfi (*fig.* 279).

Au XIIe et au XIIIe siècle, le décor extérieur des édifices de la presqu'île sorrentine est composé le plus souvent d'incrustations polychromes et non d'arcatures en relief. Le

1. Hors de la Campanie, on ne trouvera dans l'Italie méridionale que deux exemples d'arcatures entre-croisées. Ces arcatures, qui sont tracées en *plein cintre*, et non plus en tiers-point, décorent le chevet de deux églises : la cathédrale de Molfetta et celle de Giovinazzo ; pour le chevet, ce dernier édifice est une copie à peu près littérale du premier. L'une de ces églises est de la fin du XIIe siècle ; l'autre de la fin du XIIIe (Voir plus loin). Les arcatures entre-croisées sont employées dans de la Terre de Bari après l'extinction de la dynastie normande. Leur apparition soudaine et tardive reste inexpliquée.

2. Les arcades lobées qui se croisent au-dessus des colonnes de la mosquée de Cordoue n'ont été imitées, à ce qu'il semble, dans aucune autre mosquée.

3. W. et G. Marçais, *ouv. cité*, pl. III ; sur le tracé des entrelacs curvilignes, cf. p. 98-99, fig. 9, B.

4. Voir tous les relevés de l'édifice délabré et de la restauration récemment achevée dans l'ouvrage de M. Avena, *Monum. dell'Italia Merid.*, p. 363-369, fig. 244-253.

campanile de la petite église Santa Maria de Gradillo, à Ravello[1], et celui d'une église voisine du château aragonais de Lettere sont incrustés de rosaces et d'étoiles en lave noire ou en pierre ponce rougeâtre. Ce décor, dont les matériaux ont été fournis par le Vésuve, rappelle celui que les architectes de Melfi et de Muro ont combiné avec les matériaux accumulés par les éruptions anciennes du mont Vulture. Au bord des golfes de Salerne et de Naples, et au centre de la Basilicate, une architecture de même couleur s'est formée sur un sol chargé des mêmes débris volcaniques. Dès le XI[e] siècle, peut-être, la porte de l'église de Sant'Antonio, à Sorrente, était ornée d'une croix et d'une suite de losanges en lave noire[2]. Mais ce système de décoration ne se développa largement qu'à l'imitation du décor en pierres noirâtres dont les églises et les cloîtres de Palerme et de Monreale offraient d'élégantes combinaisons. Sur le campanile de la cathédrale de Ravello et sur l'abside, maintenant ruinée, de l'église de Sant'Eustachio, à Pontone, près d'Amalfi, la lave, mêlée à la pierre et à la brique, dessina des arcs entrelacés d'après les modèles siciliens.



Fig. 281. — Campanile de la cathédrale de Gaète.

Quelques édifices élevés au bord du golfe de Salerne et dans la Terre de Labour imitèrent les campaniles et les églises de la Sicile, non seulement par le décor polychrome, mais encore par la silhouette et jusque par la structure.

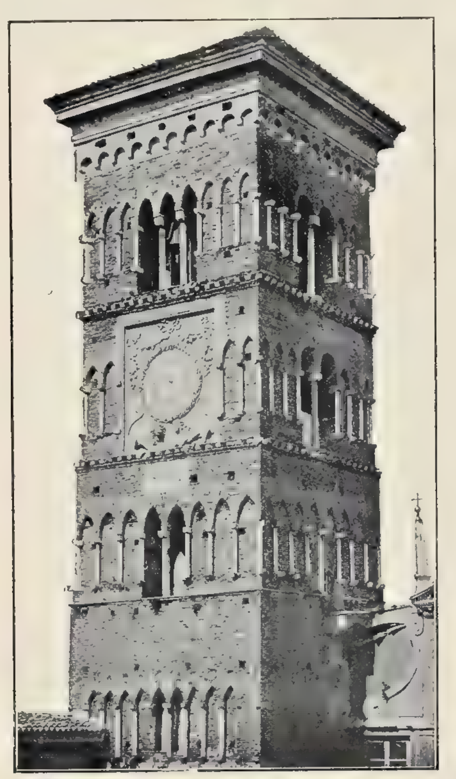
A l'une des extrémités du portique qui précède la cathédrale d'Amalfi s'élève un pittoresque campanile, coiffé d'une coupole centrale qui est montée sur un haut tambour cylindrique et autour de laquelle sont disposées quatre coupoles plus petites. Des tuiles jaunes et noires couvrent les coupoles; sur les tambours s'entre-croisent des arcatures dessinées en incrustations de mastic sombre et de faïence aux couleurs vives, dont une restauration récente a exagéré la crudité (*fig.* 280). Les arcatures sont tracées sur le même patron que celles du cloître voisin. Quant aux cinq coupoles dont le campanile d'Amalfi

1. Schulz, *Atlas*, pl. LXXXIII, fig. 2; — Mothes, *Geschichte der Baukunst in Italien*, p. 617 (avec les erreurs de date dont ce livre fourmille).

2. *Sorrento e Tasso*, pl. IV; l'auteur de la notice attribue cette porte au X[e] siècle (p. 5).

est coiffé, comme la *Cattolica* de Stilo, elles sont une évidente imitation de celles qui surmontent à Palerme le campanile de la *Martorana*.

Le campanile d'Amalfi est daté par une inscription : il fut élevé par l'évêque Filippo Agostariccio en 1276. Quelques années plus tard, en 1279, fut achevé à Gaète un campanile qui ne diffère de celui d'Amalfi que par quelques variantes (*fig.* 281)[1]. Sauf la base construite en blocs antiques et ornée de magnifiques colonnes monolithes, tout l'édifice est en briques. Sur cette construction légère se joue une décoration menue et frivole. Le second et le troisième étage sont festonnés d'arcatures entre-croisées ; certaines de ces arcatures se replient sur elles-mêmes et se nouent comme les méandres des mosaïques de pavement (*fig.* 281)[2]. Les arcs eux-mêmes sont incrustés de zigzags et d'étoiles en mastic brun et gris. La haute coupole de forme octogonale, que surmonte un belvédère, et les quatre coupoles basses sont cerclées de fines arcatures et pailletées d'innombrables *bacini* en faïence brillante. La plupart sont jaunes, avec de petits fleurons verts, et peuvent être de fabrique campanienne ; un seul est d'origine musulmane ou sicilienne, comme les *bacini* de San Giovanni de Ravello : celui-là est blanc avec des feuillages d'un bleu vert et, au centre, un griffon de couleur bistre.



Cliché Mosconi.

Fig. 282.
Campanile de la cathédrale de Terracine.

La décoration du campanile de Gaète fut en partie reproduite à Terracine sur le campanile de la cathédrale, qui, par la masse rectangulaire de sa construction en briques et par son couronnement carré, rappelle les campaniles romains. Des arcatures entre-croisées courent au-dessus du second et du troisième étage (*fig.* 282). Le clocher de la première ville pontificale, au bord de la mer Tyrrhénienne, marque la limite septentrionale atteinte au XIIIe siècle par l'architecture sicilienne, quand elle eut été imitée en Campanie et en Terre de Labour :

1. L'inscription, qui est perdue, a été publiée dans plusieurs monographies locales :

Anno Domini MCCLXXIX
Presidente in sede Caietana
Venerabili patre domino Bartholomeo
Episcopo Caietano.
Cyburium campani inceptum est
Et feliciter consummatum.

B. Scalfse, *De ecclesia Cajetana ejusque sacrosanctis espiscopis*. Naples, 1785 ; G. Vernazza, *Il Campanile di Gaeta*, Turin, 1821, p. 27 ; D. Monetti, *Cenni istorici dell'antica Gaeta* ; Gaète, 1869, p. 49.

Le mot *cyburium*, qui est le même que *ciborium*, est ici employé pour désigner la coupole qui surmonte le campanile.

2. Voir, avec la figure ci-contre, la gravure publiée dans le texte de Schulz (II, p. 137, fig. 87).

cette limite coïncide précisément à Terracine avec celle des mosaïques arabo-siciliennes.

Les deux campaniles d'Amalfi et de Gaète ont été élevés à moins de cinq ans d'intervalle ; on peut se demander si le second est une imitation directe du premier, ou si peut-être l'influence sicilienne, dont le campanile d'Amalfi porte témoignage, ne s'est pas exercée directement dans le grand port de la Terre de Labour. Mais il se trouve qu'un campanile, décoré des mêmes arcatures et couronné des mêmes coupoles, au nombre de cinq, est encore debout contre la façade de la cathédrale de Caserta Vecchia, presque à égale



Fig. 283. — Cathédrale de Caserta Vecchia.

distance d'Amalfi et de Gaète (*fig.* 145 et 283)[1]. Ce campanile, d'après une inscription aujourd'hui perdue, avait été achevé en 1234, soit plus de quarante ans avant celui d'Amalfi. Il est étonnant de trouver à quelques milles de Capoue un monument de style sicilien antérieur aux monuments de même style conservés dans les villes que le commerce maritime mettait en rapports constants avec Palerme. Le campanile de Caserta Vecchia semble prouver que le type des campaniles siciliens avait été introduit en Campanie dès la première moitié du XIIIe siècle ; il laisse soupçonner que, dans la région amalfitaine, des édifices, aujourd'hui détruits, ont dû exister, qui auront servi de modèle au monument isolé. Des trois campaniles de même forme et de même décor élevés successivement à Caserta, à Amalfi et à Gaète, le plus ancien est le plus massif et le plus nu, tandis que le plus récent, qui

1. La façade fut surélevée au temps de la construction du campanile et le fronton neuf fut orné d'arcatures entrecroisées pareilles à celles qui entouraient le premier étage de la tour voisine.

est le plus svelte, se montre tout couvert de broderies et de clinquant. Les architectes campaniens du XIIIe siècle n'ont cessé de renchérir sur les formes capricieuses et les couleurs bariolées de l'architecture sicilienne.

Pour les églises, le plan sicilien par excellence, qui unissait une nef de basilique couverte en charpente avec un sanctuaire voûté, ne fut point reproduit en Campanie dans des édifices complets et bâtis d'une venue, comme il l'avait été en Calabre. Ni la Roccelletta de Squillace, ni Santa Maria del Patir ne se retrouvent parmi les rochers d'Amalfi. Pourtant, lorsqu'au XIIIe siècle l'art sicilien eut achevé de s'acclimater dans les villes riveraines du golfe de Salerne, il arriva qu'à l'imitation des monuments de Palerme, un architecte ajouta à une basilique latine du XIIe siècle un sanctuaire surmonté d'une coupole et un transept voûté. C'est par une addition de ce genre que s'explique le plan singulier de l'église Santa Maria di Gradillo, à Ravello. La coupole de cet édifice s'est écroulée il y a peu d'années; le tambour était décoré, à la manière du campanile de la cathédrale, d'arcatures entre-croisées, en incrustations de pierres noires et rougeâtres[1]. L'extrados des voûtes du transept a été laissé nu, sans couverture de bois ni de tuiles; il est simplement revêtu de ciment, comme le sont encore les terrasses des maisons d'Amalfi et des villages voisins. En pénétrant dans l'église ruinée, on voit que les voûtes du transept sont des voûtes d'ogives qui ne peuvent être antérieures au milieu du XIIIe siècle.



Fig. 284. — Un coin du palais Rufolo, a Ravello.

Le sanctuaire et le transept de l'église Santa Maria de Gradillo se trouvent assez exactement reproduits, mais à une échelle beaucoup plus grande, dans la cathédrale de Caserta Vecchia. L'église, qui portait sur sa façade la date de 1153, était une basilique latine, dont la nef, couverte en charpente, n'a pas été modifiée. Mais à partir de l'arc triomphal commence une construction toute différente de la première. Les archivoltes en plein cintre des fenêtres, encadrées de marbre blanc, qui éclairent la nef et les bas côtés, font place, sur les murs du transept, à des archivoltes en fer à cheval. Au-dessus du toit de la nef s'élève une énorme coupole, la plus richement décorée qui soit en Campanie : elle est toute couverte d'incrustations en pierres de couleur et en marbre blanc, qui dessinent des arcatures entre-croisées et des étoiles (*fig.* 263). A l'intérieur, le dôme de la coupole est revêtu de stuc et godronné de profondes cannelures, suivant une mode sarrasine qui a dû passer en Italie par

1. L'église de San Giovanni del Toro, qui n'a conservé que sa nef de basilique, avec huit colonnes antiques, avait autrefois un sanctuaire surmonté d'une haute coupole. Cette coupole était entourée d'une couronne de colonnettes, surmontées d'arcatures dessinées en pierres de tuf jaunes et noires (Camera, *Storia di Amalfi*, 2e éd., II, p. 324 ; — L. Mansi, *Ravello sacra-monumentale*, p. 132).

la voie de la Sicile[1]. Sous cette coupole, digne de surmonter le tombeau d'un calife, de hautes colonnettes d'église française montent jusqu'à la naissance des trompes d'angles; d'autres colonnettes semblables reçoivent aux angles du transept la retombée des ogives croisées sous les voûtes[2]. L'arc triomphal, porté lui aussi par des colonnettes élancées, a le tracé en tiers-point et le profil des arcs bâtis à Naples à l'entrée du sanctuaire des églises angevines. Cette église, où le décor siculo-campanien est appliqué sur une construction moitié sarrasine, moitié française, n'est pas antérieure au temps de Charles I[er] d'Anjou. Elle a été certainement achevée peu de temps avant que l'évêque Nicola di Fiore eût donné à la cathédrale un *ciborium* pour le maître-autel élevé sous la coupole. Si l'on se souvient que, dès 1234, le campanile se trouvait décoré des mêmes arcatures entre-croisées qui se joueront plus légères autour de la coupole de la cathédrale, on sera frappé de la ténacité avec laquelle les motifs de l'architecture sicilienne se sont conservés, en ne cessant de s'enrichir, dans une ville située loin des ports et qui, du haut d'une colline rocheuse, domine la plaine de Capoue (*fig.* 283).

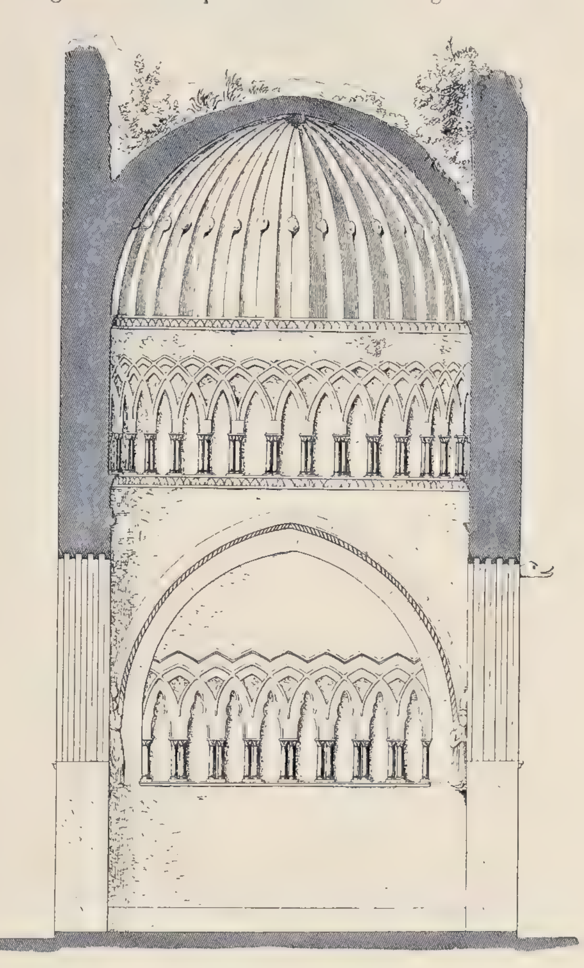


Fig. 285. — Une des tours de l'enceinte du palais Rufolo, a Ravello. Coupe d'après Schulz.

L'art qui égayait les églises campaniennes de sa grâce profane devait trouver son expression la plus heureuse dans les villas et les palais. On peut voir à Sorrente les restes d'une demeure seigneuriale (la « Casa Venerio »), dont les larges fenêtres aveuglées sont entourées d'incrustations en marbre blanc et en pierres noires, comme les fenêtres du campanile de Lettere. Sur la muraille des pierres noires dessinent des étoiles

1. La coupole détruite de Santa Maria de Gradillo, à Ravello, était godronnée de même à l'intérieur.
2. Schulz, *Atlas*, pl. LXXIII; — Dehio et Bezold, pl. 73, fig. 2.

inscrites dans des cercles, au centre desquels brillent des *bacini* de faïence orientale[1].

Un palais tout entier, bâti et décoré dans le style siculo-campanien du XIIIe siècle, est encore debout à côté de la cathédrale de Ravello. Élevé par un des Rufolo, il appartient depuis près d'un siècle à une famille écossaise, qui, tout en entretenant près des habitations des lignes d'allées et de plants réguliers, a laissé une partie des constructions anciennes prendre l'aspect ruineux et pittoresque de « fabriques » destinées à figurer dans un jardin anglais. Il est difficile aujourd'hui d'étudier les murailles, les colonnades et les tours à demi ensevelies dans la verdure fleurie ou envahies par les plantes grimpantes (*fig.* 284). Sans doute il y a plaisir à goûter, dans un voyage d'agrément, le charme un peu artificiel de ces ruines légères et gracieuses, au milieu de cette végétation savamment inculte. Si l'on veut préciser l'analyse, le mieux est peut-être de recourir aux excellents relevés de Hallmann, qu'on trouve gravés dans l'ouvrage de Schulz[2].

Sur l'acropole de rochers d'où il regarde le golfe de Salerne, le palais des Rufolo se donnait une allure de forteresse féodale, avec les tours rectangulaires élevées aux angles de l'enceinte qui entourait un jardin et une villa. Mais ces tours étaient faites pour la parade et non pour la défense : elles n'avaient ni meurtrières, ni créneaux. Deux d'entre elles sont encore debout[3]: elles forment à l'intérieur une haute salle couverte d'une coupole (*fig.* 285). Cette architecture légère et sans résistance n'a rien qui rappelle les donjons menaçants habités par les barons normands de la Basilicate ou de la Molise ; elle ne reproduit pas non plus les dispositions des demeures royales de Palerme, ces énormes cubes de maçonnerie, nus et froids à l'extérieur comme des prisons, et qui, à l'intérieur, étaient égayés par tous les jeux des stucs dorés et des mosaïques et animés par le jaillissement des fontaines. L'art sicilien ne montre pas au palais Rufolo les formes purement orientales qu'il conservait dans les résidences d'un Roger ou d'un Guillaume, mais bien les formes nouvelles qu'il avait prises depuis qu'il s'était adapté en Campanie à la décoration des cloîtres et des églises. Un *patio* à la moresque, entouré de deux étages de *loggie*, formait au milieu des habitations une cour encaissée et toujours abritée du soleil[4]. La colonnade du rez-de-chaussée se compose de fûts antiques, surmontés d'arcades en tiers-point très surhaussées, qui font penser aux cloîtres de Sicile; la colonnade supérieure, fine comme une grille de marbre, rappelle les constructions religieuses que nous avons passées en revue : les arcatures qui se croisent au-dessus des colonnettes et qui se continuent sur la paroi, dessinées en incrustations de pierres noires, forment des boucles identiques à celles qui se nouent sur le campanile de Gaète. Plus haut encore, au bord du toit, court une tresse étroite d'arcatures entre-croisées, qui imitent les arcades des cloîtres d'Amalfi. Les parois des salles ménagées à l'intérieur des tours sont lambrissées des mêmes arcatures. Les coupoles qui s'arron-

1. *Sorrento e Tasso*, 1895; p. 7 et 8; pl. VIII, fig. 1.
2. Schulz, *Atlas*, pl. LXXXIII et LXXXVI; description dans le texte, II, p. 278-279.
3. Avena, *Monum. dell'Italia merid.*, p. 350, fig. 229.
4. *Ibid.*, p. 351, fig. 230.

dissent au-dessus de ces salles sont recouvertes d'un stuc épais et godronnées de profondes cannelures, exactement comme la coupole de la cathédrale de Caserta Vecchia.

Les ressemblances immédiates que ces constructions profanes présentent avec plusieurs édifices religieux de la Campanie permettent de déterminer, non seulement l'école artistique à laquelle on doit attribuer la décoration du palais Rufolo, mais encore l'époque à laquelle peut être reportée la fondation de cette magnifique demeure. Le palais de Ravello est contemporain, à quelques années près, du campanile de Gaète, achevé en 1279, et de la coupole de Caserta Vecchia, élevée après la conquête angevine et probablement terminée avant 1289.

C'est précisément entre 1270 et 1280 que la famille des Rufolo atteignit un haut degré de fortune et de puissance par la faveur de Charles Ier d'Anjou, qui était le débiteur des banquiers de Ravello. Matteo Rufolo, moins prudent que son père, abusa de la faveur royale pour rançonner les provinces ; il en fut terriblement puni. Comme Charles Ier, après les Vêpres siciliennes, se trouvait en Romagne, Charles, prince de Salerne, qui exerçait l'autorité souveraine à la place de son père, mit au ban du royaume le fils de Nicola Rufolo et toute sa famille. Le texte de l'arrêt, daté de l'année 1283, accable le prévaricateur d'anathèmes bibliques et le dénonce comme l'un des fonctionnaires indignes dont les exactions ont provoqué le soulèvement de la Sicile[1].

Le palais Rufolo a sans doute été bâti en plusieurs années, du vivant de Nicola qui, en 1272, donna l'ambon de la cathédrale, et dans les années prospères de Matteo qui, en 1279, donna le tabernacle du maître-autel. Les mosaïques qui revêtent ces merveilleux ouvrages, les incrustations et les stucs dont le palais voisin est décoré portent la marque d'une même école, qui achève brillamment, sous Charles d'Anjou, le travail accompli depuis un siècle dans les divers ateliers qui avaient reproduit en Campanie les motifs siciliens, en les compliquant des plus élégantes variations. Le palais Rufolo est le chef-d'œuvre de cette école. Tout en répétant les formes qui servaient à la décoration des églises, les artisans qui travaillèrent pour l'opulente famille de Ravello imaginèrent des combinaisons d'une fantaisie imprévue. Les arcatures du *patio*, après s'être nouées en méandres, achèvent leur ascension en une floraison de palmettes ; toute une muraille est couverte de stucs modelés en forme de fleurons et de nœuds de rubans. On dirait que les créateurs de cette architecture de féerie ont été chercher des modèles au-delà même de la Sicile, en pays grec[2] ou sarrasin, pour bâtir au marchand italien, favori d'un souverain français, le palais d'un despote oriental[3].

1. ... « Ipsi enim erant qui in curia patris nostri vobis mala omnia procurabant. Ipsi quotidie diversa gravamina et quelibet extorsionum onera suadebant. Ipsi vias omnes excogitabant per quas insula Sicilie a fide regia deviavit... Propter quod illud in eis profeticum est impletum : « Divitias quas devoraverunt evoment et de eorum ventribus extrahantur... » (Camera, *Storia di Amalfi*, 2e éd., I, p. 500 ; II, p. 381-382).

2. Les arcatures qui se jouent sur la paroi intérieure du *patio*, au-dessus des colonnettes du premier étage, ont une étonnante ressemblance avec celles qui décorent l'abside de l'église de la *Peribleptos*, à Mistra (Couchaud, *Choix d'églises byzantines*, pl. XXIV).

3. Un riche marchand de Scala, Pietro Sasso, se fit bâtir, vers la fin du XIIIe siècle, un palais rival de celui que les Rufolo avaient élevé à Ravello. Ce palais, dont il ne reste plus aucune trace, est connu par une description du XVIIe siècle. Il était situé au sommet de la colline de Scala : son *cortile* était égayé par des jets d'eau ; ses quatre portiques ressem-

L'école artistique fondée en Campanie, au temps du dernier roi normand, par les mosaïstes envoyés de Palerme pour décorer la cathédrale de Salerne, réalisa ses fantaisies les plus originales dans des œuvres d'architecture religieuse et profane, au temps du premier souverain de la dynastie angevine. L'art panormitain avait été acclimaté aux rives du golfe de Salerne par la munificence de deux dignitaires de la cour de Sicile, et non par la volonté d'un roi. La vogue rapide qu'eut cet art dans toute la région campanienne et les développements ingénieux qu'il y reçut ne peuvent être attribués à un goût personnel de l'empereur qui, le premier entre les rois de Sicile, avait fait de Capoue l'une de ses capitales et de ses résidences. L'art siculo-campanien avait produit ses premiers chefs-d'œuvre à Salerne avant la naissance de Frédéric II ; il produisit les derniers, qui sont la coupole de la cathédrale de Caserta et le palais de Ravello, après la mort de l'empereur.

blaient à des cloîtres; leurs arcades s'entrelaçaient d'une manière capricieuse. Le portique de l'entrée était surmonté d'une coupole godronnée et ornée d'entrelacs qui ressemblaient à des nids de serpents. L'édifice, — probablement une tour, pareille à celles qui s'élèvent à l'entrée du palais Rufolo, — était orné d'une multitude de colonnettes de plâtre et de faïence, surmontées d'arcs très légers entrelacés les uns aux autres. Les lys et les croix, qui se montraient parmi les arcatures, indiquaient que la construction remontait à l'époque angevine. Voir Camera, *Storia di Amalfi*, 2e éd., II, p. 281.

CHAPITRE II

L'ARCHITECTURE APULIENNE AU TEMPS DE FRÉDÉRIC II

I. Reproductions des types d'édifices créés sous la domination normande. Imitations de Saint-Nicolas de Bari. Cathédrale de Bitonto. Cathédrale de Bisceglie. — Église palatine d'Altamura ; les deux voûtes en demi-berceau des tribunes ; arceaux-diaphragmes de la nef ; restaurations de l'époque angevine. — Additions faites au XIIIe siècle à des édifices du XIIe ; façade et campanile de la cathédrale de Trani

II. La cathédrale de Matera, basilique sans tribunes ; elle se rattache à la fois par sa décoration aux édifices de la Terre de Bari et à ceux de la Terre d'Otrante. — Cathédrale de Nardò, près Gallipoli ; imitation très libre de San Nicola e Cataldo de Lecce. — L'église de San Pietro di Samari et ses deux coupoles.

III. Les églises de Capitanate. Cathédrale de Siponto ; plan archaïque à coupole centrale et à trois absides en croix ; arcatures et losanges ; date probable de la construction. — Église de Santa Maria Maggiore, à Monte Sant'Angelo (1198) ; arcatures, coupoles, voûtes en demi-berceau. — Église de San Leonardo, près Siponto ; plan des églises apuliennes à trois coupoles ; coupole et voûte en berceau brisé. Histoire de l'église ; sa date approximative. — La cathédrale de Troja : restauration et agrandissements du XIIIe siècle ; la vieille cathédrale sert de modèle à un groupe d'églises. Les façades de la collégiale de Foggia, de la cathédrale de Termoli et de la cathédrale de Bénévent.

Les types de l'architecture apulienne, créés sous la domination normande, furent reproduits, depuis l'avènement de la dynastie de Hohenstaufen jusqu'au milieu du XIIIe siècle, dans des constructions gigantesques.

I

Saint-Nicolas de Bari continua de servir de modèle aux basiliques à tribunes ; mais les architectes copièrent la vénérable église avec les additions dont elle avait été enrichie à la fin du XIIe siècle : arcades latérales surmontées d'une galerie à jour et chevet carré flanqué de deux tours. Lorsqu'aux environs de l'année 1200, les habitants de Bitonto voulurent élever, dans leur petite ville commerçante, une cathédrale aussi haute que les édifices dont s'enorgueillissait le grand port voisin [1], le plan adopté par les architectes de l'église nouvelle ne fut pas celui de la cathédrale de Bari, mais bien celui de Saint-Nicolas. La cathédrale de Bitonto conserve les détails propres à l'église palatine : à l'extérieur, les arcades des contre-

1. Les dates de la cathédrale de Bitonto sont inconnues. M. le comte E. Rogadeo di Torrequadra (*Arte e storia*, XI, 1892, p. 57) a cru déchiffrer le millésime MCC sur le livre que tient ouvert un ange placé à la clef de l'archivolte du portail : on lit, en réalité, le sigle bien connu : $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$. Le même érudit attribue la consécration de l'église à un évêque Guglielmo di Tripaldo (*id.*, p. 59), qui n'a jamais existé. L'inscription DNO $\overline{\text{WO}}$ DE TI$\overline{\text{P}}$AO qui se lit autour d'une croix, au bas du mur de l'abside, n'est, comme les inscriptions voisines, que l'épitaphe d'un inconnu, enterré contre le chevet de l'église. Enfin il n'y a aucune raison pour confondre la cathédrale de Bitonto, dédiée à la Vierge, avec une église de San Valentino qui fut fondée, en 1175, par un habitant de Bitonto et donnée par lui au monastère de la Cava (*Arte e storia*, VIII, 1888, p. 12).

forts continuant l'alignement du mur du transept ; à l'intérieur, le pilier cantonné de deux colonnes qui, de chaque côté de la nef, est intercalé dans la file des quatre colonnes antiques. L'architecte de la cathédrale de Bitonto reproduisit jusqu'à la crypte de Saint-Nicolas, et jusqu'aux balustrades ajourées des deux escaliers qui donnaient accès dans cette crypte. Pour la façade seulement, il laissa de côté le modèle déjà archaïque et démodé que lui offrait la façade de Saint-Nicolas, avec ses deux tours inachevées ; il s'inspira directement de la façade de la cathédrale de Bari, élevée après le désastre de 1156, en donnant plus d'ampleur aux ouvertures. Il perça le mur élevé devant la nef de deux magnifiques fenêtres géminées ; pour la première fois en Pouille, il fit saillir au-dessus de la rose une archivolte qui retomba sur deux colonnettes, surmontées de deux statues de lions, et sembla répéter en haut de la façade l'archivolte de la grande fenêtre qui décorait le mur du chevet (*fig.* 286).

L'église tout entière a été bâtie sans interruption apparente, depuis la crypte jusqu'aux tours. La sculpture décorative est à peine plus sèche et plus sommaire sur les petits chapiteaux de la crypte que sur les énormes chapiteaux de la nef. La décoration du portail et celle de la grande fenêtre absidale sont visiblement l'œuvre d'un même artiste.

La cathédrale de Bitonto, construite d'un seul élan, n'a subi, depuis son achèvement, qu'une mutilation et reçu qu'une addition. L'un des campaniles du chevet s'est écroulé. Au XIVe siècle, les murs latéraux furent éventrés, et, comme dans toutes les autres cathédrales de la Terre de Bari, des chapelles furent établies sous les arcades fermées par un mur léger, dans lequel furent ménagées des fenêtres en lancette[1]. En 1721, l'évêque Giovanni Battista Capano dépensa 12.000 ducats pour faire établir des voûtes sous la charpente de la nef et des coupoles inutiles sous les voûtes d'arêtes des bas côtés ; mais cette construction postiche appliquée sur l'édifice ancien n'en altéra pas l'économie[2]. De nos jours, il a suffi que l'intelligente restauration de M. Bernich jetât bas tous les stucs pour rendre à l'étude des historiens et à l'admiration des architectes l'église contemporaine de Frédéric II[3].

La cathédrale de Bitonto, exemplaire complet et définitif du type de basilique progressivement élaboré par plusieurs générations de maîtres apuliens, servit à son tour de modèle. Vers le milieu du XIIIe siècle, elle fut reproduite à Bisceglie, à Giovinazzo et à Aquaviva delle Fonti avec des formes plus molles et une décoration moins nerveuse. Ces trois églises ont des cryptes qui gardent une partie de leurs chapiteaux anciens. La cathédrale de Giovinazzo passe pour avoir été bâtie par Frédéric II ; elle fut consacrée en 1283[4].

1. En 1332, un certain Nicola Attivissimo fait établir dans l'une des arcades de la cathédrale une chapelle sous le vocable de saint Nicolas (CARABELLESE, *Napoli Nob ma*, VIII, 1899, p. 28).

2. A l'extérieur de l'église, la toiture des galeries du premier étage fut enlevée, pendant le siècle dernier ; on démolit, en même temps, le mur qui séparait primitivement la cloison extérieure de la tribune et la file de colonnettes et d'arcades élevée au-dessus des grandes arcades latérales. La disposition ancienne se laisse deviner, à travers les dégradations modernes, sur la vue de la cathédrale, prise du haut d'une maison de la place, avant les restaurations qui viennent d'être achevées (*fig.* 286).

3. Cette restauration a été justifiée dans une étude approfondie, accompagnée d'une suite importante de photographies et de dessins (A. AVENA, *Monumenti dell' Italia meridionale; Relazione dell' Ufficio regionale*, Rome, 1902, p. 63-93).

4. UGHELLI, *Italia sacra*, VII, col. 988.

La nef, qui avait sans doute la forme commune dans les basiliques apuliennes à tribunes, a été rebâtie au XVIIIe siècle; elle est surmontée d'un toit moderne. Seules les façades du transept méridional et du chevet se sont conservées; elles ont été restaurées de



Cliché A. de Malta, Bari.

FIG. 286. — LA CATHÉDRALE DE BITONTO, AVANT LA RESTAURATION.

nos jours[1]. L'une des tours de l'abside est encore debout. Sur le transept et sur le chevet courent des arcatures entre-croisées, imitées du chevet de la cathédrale de Molfetta[2]. La cathédrale de Bisceglie, qui ne fut consacrée qu'en 1295, a conservé des arcades latérales surmontées d'une galerie à jour et un chevet carré orné d'arcatures et flanqué de deux

1. AVENA, *Monum. dell'Italia merid.*, p. 105-111 (dessin de M. Bernich).
2. Sur l'architrave du portail latéral est gravée une inscription en caractères bizarres, qu'on n'avait point jusqu'ici

tours[1]. L'extérieur a beaucoup souffert et l'intérieur est complètement défiguré. L'église d'Acquaviva, qui n'était pas une cathédrale, mais qui avait rang de basilique palatine, n'a conservé de son architecture primitive qu'une partie du chevet, avec l'un des campaniles qui s'élevaient aux deux côtés de la grande fenêtre absidale. La façade et la nef ont été rebâties en 1594, dans un style archaïsant qui combine les formes classiques de la Renaissance avec les vieilles formes apuliennes[2].

Parmi les basiliques qui doivent être groupées dans les limites du règne de Frédéric II, une seule est datée avec exactitude. C'est l'église palatine d'Altamura. La ville même où s'élève encore ce monument superbe et qui occupe une éminence de la Terre de Bari, aux confins de la Basilicate, fut fondée par Frédéric en 1220. Au milieu de la haute enceinte, qui valut son nom à la place forte (*Alta Mura*), l'empereur fit bâtir une église, qui resta indépendante de l'évêché de Gravina, et dont le souverain se réserva de nommer le clergé, comme faisaient les rois, ses prédécesseurs, pour les églises de Sicile et d'Apulie qui avaient déjà rang de basiliques palatines. L'acte par lequel le premier archiprêtre fut désigné, avec l'assentiment du pape, est daté du mois de septembre de l'année 1231. Les termes de la lettre impériale, aussi bien que le fait même de la nomination, prouvent qu'en cette année l'église était achevée[3].

L'église impériale, qui devait jouir des mêmes prérogatives juridiques que la basilique de Saint-Nicolas de Bari, fut encore édifiée, comme la cathédrale de Bitonto, sur le plan de l'église miraculeuse qui était le centre religieux de l'Apulie. La nef est étroite et haute ; la file des puissantes colonnes antiques est interrompue, de chaque côté du vaisseau, par un pilier rectangulaire[4]. Les tribunes seules diffèrent par un détail notable de toutes celles qui figurent en Apulie dans les édifices antérieurs ; elles ne sont plus couvertes en charpente, mais bien voûtées en demi-berceau, comme les bas côtés des églises à coupoles ; de même la galerie à jour qui règne au-dessus des arcades est couverte d'une voûte en demi-berceau, qui s'appuie à la paroi extérieure du *triforium*. L'architecte a essayé un compromis entre les

réussi à déchiffrer ; d'après cette inscription, un inconnu, appelé Lazare, laissa par testament un legs pour la décoration de la porte, avec les figurines de *lions* qui portaient les colonnettes :

† LAZARUS HUIC PORTE CLAUDENS SUA LUMINA MORTE
ADDIDIT HOC DONUM, QUOD MITTANT ORA LEONUM.

Sante Simone cite une inscription gravée sur une porte de la cathédrale de Giovinazzo, et que je n'ai pu retrouver ; *Janua facta bonis ego sum quionatus arroris* (?) *Regna supernorum capiat cum stirpe suorum* (*Rassegna pugliese* 1879, p. 179).

1. Cf. F. Gabotto (*Arch. stor. napol.*, XX, p. 669). L'église fut agrandie du côté de la façade, complètement restaurée à l'intérieur et de nouveau consacrée en 1757.

2. Les petites églises de plan basilical que l'on peut attribuer à la première moitié du XIIIe siècle sont beaucoup moins nombreuses dans la Terre de Bari que les hautes cathédrales à tribunes. L'une des plus curieuses, celle de Sant'Adoeno, à Bisceglie, a été entièrement refaite à l'intérieur. La façade, assez bien conservée, a une petite rose entourée d'animaux en haut relief. Le portail a un fronton percé d'un *oculus* et surmonté d'un aigle. Ce fronton porte une inscription inédite qui mentionne un legs, comme l'inscription du portail latéral de la cathédrale de Giovinazzo :

† HOC TUMULO CORPUS REQUIESCIT BARTOLOMEI,
ALTERA PARS THALAMIS SIT SOCIATA DEI.
EXPENSIS PROPRIIS HOC TEMPLUM SPONTE PEREGIT.
ORET EI QUISQUIS HEC METRA QUANDO LEGIT.

3. Schulz, I, p. 82.

4. Voir la coupe longitudinale sommairement dessinée dans l'*Atlas* de Schulz, pl. XV, fig. 1.

deux systèmes d'architecture adoptés dans la Terre de Bari. La tentative était dangereuse, car les voûtes ainsi établies devaient, d'un double effort, « pousser » vers l'intérieur de la nef, sans se trouver contrebutées par une voûte centrale ou une coupole. Aussi, pour obvier au danger, fallut-il bander en travers de la nef deux arcs destinés à étrésillonner les murs, au-dessus des baies du triforium. On ne peut savoir si ce travail de consolidation, analogue à celui qui devait être entrepris au xve siècle à Saint-Nicolas de Bari, a été exécuté dans l'église d'Altamura dès le temps de Frédéric II ou plus tard.

Le 29 janvier 1316, un tremblement de terre fit tomber une partie de l'édifice, qui fut aussitôt reconstruite par des maçons venus de Bitonto[1]. La façade actuelle, avec son riche portail et sa rose finement découpée, appartient au règne du roi Robert d'Anjou. Elle est surmontée de deux tours, qui dominent l'entrée de l'église, au lieu de couronner le chevet, comme dans la plupart des cathédrales apuliennes. Peut-être deux tours existaient-elles à cette place dès le temps de Frédéric II; en tout cas les tours actuelles font partie de la construction angevine. Les bandeaux d'arcatures tréflées qui marquent la division des étages, et le remplage gothique des fenêtres trilobées ne peuvent être antérieurs au xive siècle. Tandis que la façade principale était reconstruite, les façades latérales furent notablement remaniées au temps du roi Robert. Les maçons de Bitonto ne se contentèrent pas d'établir des chapelles entre les contreforts, en éventrant les murs latéraux de l'église et en fermant les arcades par une cloison, ainsi qu'eux-mêmes ou d'autres entrepreneurs le firent à la cathédrale de Bitonto : une porte latérale aux armes d'Anjou fut établie sous la seule arcade restée ouverte et, au-dessus des contreforts, la colonnade de la galerie extérieure fut remplacée par une série de baies trilobées, disposées comme des arcades de cloître et qui ont les mêmes remplages que les fenêtres des campaniles[2]. Le tout fut exécuté dans le style franco-apulien de l'époque angevine (*fig.* 287).



Fig. 287. — Galerie extérieure de la cathédrale d'Altamura.

Deux siècles plus tard, le vice-roi Pedro de Tolède fit appliquer sur la façade rebâtie par le roi Robert d'Anjou la grande aigle à deux têtes de l'empereur Charles-Quint, avec

1.
ANNUS MILLENUS SEXTUS DENUSQUE TRICENUS
CURREBAT CERTUS REGIT ET REGNA ROBERTUS
LUX NON SORTE BONA JAM VIGESIMA NONA.
O SCELUS O QUANTUM TEMPLUM RUIT HOC FLES SANCTUM.
CONSILIO NATI REPARARUNT ARTE PROBATI
URBE BITONTINA. VIVAT GENS ALTAMURINA.
(O. Serena, *Una lapide commemorativa del* 1316, Trani, 1887.)

2. Les chapiteaux et les bases de la galerie extérieure ne diffèrent pas notablement de ceux du triforium par le galbe et le profil. Mais les bases de l'époque angevine sont octogonales, tandis que celles de l'époque impériale étaient rondes.

son écusson, aussi bariolé que la carte de l'immense empire : cet écusson confirma les droits de l'église affranchie de la juridiction de l'ordinaire, et directement soumise au roi et au pape[1]. En 1543 le chœur de l'église fut entièrement rebâti. Enfin, en 1860, le clergé d'Altamura entreprit une restauration complète de l'intérieur de l'édifice. Toute l'architecture ancienne disparut sous une couche de stuc, guillochée d'ornements dans le style gothique faux et criard que les romantiques napolitains avaient baptisé « style angevin ». A Naples, sous les Bourbons, les stuquages de ce genre, entrepris depuis le milieu du XIX[e] siècle, sous prétexte de raviver la couleur locale du moyen âge, avaient rendu méconnaissables les monuments authentiques de la Maison d'Anjou. A Altamura, les oripeaux du faux style angevin n'ont respecté ni une paroi, ni une moulure : ils n'ont laissé intacts que les chapiteaux de la nef et les colonnettes du triforium. Tant que l'épais badigeon de stuc n'aura point été effacé, il sera impossible de faire, pour bien des détails, et en particulier pour l'architecture des grandes arcades établies en travers du vaisseau, la part de la construction impériale et de la restauration angevine.

La liste des églises fondées et achevées dans la Terre de Bari pendant le XIII[e] siècle doit être complétée par l'indication des constructions importantes qui furent ajoutées à des églises du XII[e] siècle pendant le règne de Frédéric II. La plus considérable de ces additions fut la nouvelle façade élevée devant les deux églises superposées qui forment la cathédrale de Trani. Aucun texte, aucune inscription ne donne la date de cette reconstruction ; il est seulement visible, sur les joints de l'appareil, que la façade fut bâtie avant le campanile qui vint s'appuyer sur elle, en s'adossant au flanc de l'église. L'architecte qui a élevé sur une puissante arcade les deux étages inférieurs de ce campanile a signé son ouvrage au-dessus de la galerie du premier étage :

NICOLAUS SACERDOS ET PROTOMAGISTER ME FECIT.

La même signature se lit dans la cathédrale de Bitonto sur l'ambon qui en est la plus riche parure; là, près du nom de maître Nicolas, architecte et sculpteur en même temps que prêtre, a été gravée la date de 1229. C'est probablement peu d'années avant ou après cette date que fut terminée la construction de la façade de Trani, suivie de l'érection du campanile. Ce dernier édifice resta assez longtemps inachevé; on y travaillait en 1313, et c'est seulement entre 1353 et 1365 que l'archevêque Jacopo Tura Scottini donna à ce minaret son couronnement octogonal[2]. Alors seulement la cathédrale maritime prit l'air de fierté sans pareille dont elle défie les éléments, à côté du campanile que la *Bora*, sifflant à travers l'Adriatique, fait vibrer comme un phare (*fig.* 152)[3].

1. Voir l'inscription de 1531, citée par Schulz, qui a tort d'y voir le témoignage d'une restauration I, p. 83). C'est également par erreur que le savant allemand attribue à Pedro de Tolède l'établissement des chapelles, dont les fenêtres en tiers-point ont les caractères ordinaires des constructions angevines d'Apulie.

2. SARLO, *Il Duomo di Trani*, p. 20, n. 1 et 2, et p. 23.

3. Le campanile de Trani a été grossièrement étayé il y a quinze ans : il est question de le consolider par des procédés moins primitifs (AVENA, *Monum. dell'Italia merid.*, p. 139-140). Un campanile de même forme que celui de Trani, et qui paraît légèrement postérieur, a été élevé contre le flanc septentrional de la cathédrale de Barletta.

II

La cathédrale de Matera, qui s'élève à quelques milles de la basilique palatine d'Altamura, lui est postérieure de peu d'années. Elle fut achevée seulement après la mort de



Fig. 288. — Cathédrale de Matera.

Manfred et la victoire définitive de Charles Ier d'Anjou, en 1270[1]; mais la construction de l'église avait dû être projetée peu de temps après que le pape Innocent III eut établi à Matera, en 1203, un siège archiépiscopal, dont le titulaire porta le double titre d'archevêque de

1. L'inscription qui donne cette date, et que Schulz dit avoir copiée sur la façade, a été transportée à l'intérieur de l'église, dans le chœur. Voici le texte de cette inscription :

MILLENUS DUCENTENUS ERAT ANNUS SEPTUAGENUS,
DUM FUIT COMPLETA DOMUS SPECTAMINE LETA.

Matera et d'Acerenza[1]. La cathédrale nouvelle, comme la cathédrale d'Acerenza dont elle était l'égale, fut élevée sur le sommet d'une acropole naturelle. Au plus haut de la ville, qui est bâtie sur des escaliers de rocher, l'église, flanquée du campanile qui se dresse à son chevet, occupe une terrasse d'où la vue plonge dans un ravin abrupt. Le monument du XIIIe siècle est bien conservé. Par son plan et par sa décoration, il diffère des monuments apuliens. Seule peut-être la façade, avec sa grande rose flanquée d'un échafaudage bizarre de colonnettes, peut rappeler la cathédrale de Bitonto. Les trois nefs étaient autrefois couvertes en charpente; l'église n'a pas de tribunes, comme les cathédrales imitées de Saint-Nicolas de Bari. Avec son plan de basilique et son lanternon carré qui tient la place d'une coupole, la cathédrale de Matera se rattache aux édifices de la Terre d'Otrante et particulièrement à la cathédrale de Tarente. Quant à la décoration des portails et des fenêtres, sculptés dans une pierre aussi tendre que le calcaire de la Terre de Bari et moins friable que la *pietra leccese*, elle est directement imitée des portails de l'église San Nicola et Cataldo de Lecce ou d'autres sculptures perdues du même atelier. Il faut admettre que des ouvriers de la Terre d'Otrante sont venus travailler dans une ville de la Basilicate, voisine des *Murgie* apuliennes, en suivant les voies qu'avaient prises les moines basiliens qui creusèrent aux flancs du ravin de Matera leurs cellules et leurs oratoires. Ces ouvriers ont reproduit à Matera, sous le règne de Frédéric II ou de Manfred, le plan d'une basilique à coupole du XIe ou du XIIe siècle, et la décoration d'une église bâtie par le roi Tancrède; ainsi, dans la Terre de Bari, les architectes copiaient, au temps des Hohenstaufen, le type de basilique à tribune dont le modèle avait été donné par Saint-Nicolas de Bari, au temps de Bohémond.

A l'extrémité orientale de la Terre d'Otrante une restauration récente a dégagé quelques travées d'une église à peu près contemporaine de la cathédrale de Matera. Cette église dépendait de l'importante abbaye bénédictine de Nardò, non loin de Gallipoli; ruinée en 1248 par un tremblement de terre, elle fut aussitôt rebâtie : sur l'une de ses parois on voyait autrefois une fresque de 1249[2]. L'abbatiale de Nardò fut érigée en cathédrale au commencement du XVe siècle; en 1725 l'église fut complètement recouverte de stuc. C'est seulement en 1892 que l'édifice ancien fut remis au jour, pour être aussitôt remis à neuf[3]. L'église qui apparut alors avait été déjà en partie reconstruite au XIVe siècle : toute la nef latérale du côté de l'Épître a des colonnes plus courtes que celles de la nef parallèle, bâties en pierre plus dure et qui supportent des arcades en tiers-point. Le chœur est voûté d'ogives; le campanile, qui s'élève au sud du chevet, est tout entier une construction angevine. Plusieurs poutres du toit ont conservé des restes de peinture: l'une d'elles porte une inscription en partie rongée qui mentionne une restauration de l'édifice exécutée en 1353, au temps de l'abbé Azzolino di Nestore. Seules les cinq travées

1. SCHULZ, I, p. 316.
2. Voir plus haut, p. 147, n. 2.
3. L'histoire et l'architecture de l'église de Nardò ont été étudiées dans les articles suivants : C. DE GIORGI, *Archivio Salentino*, 1894, numéro unique, p. 41 et suiv.; *Rassegna nazionale*, juillet 1896 et février 1897; — [L. CECI], *Il Campanile della cattedrale di Nardò* (*Napoli nob^ma*, IX, 1900, p. 93-94).

de la nef latérale du côté de l'Évangile appartiennent à l'édifice du XIIIe siècle. Les piliers rectangulaires en *pietra leccese* étaient flanqués de deux colonnettes qui portaient les arcades en plein cintre de la nef. Les feuilles des chapiteaux, détaillées minutieusement dans la pierre tendre, ont encore les pointes tranchantes des chapiteaux byzantins. La nef centrale, assez large, était couverte d'une charpente[1]. La basilique élevée quelques mois avant la mort de Frédéric II était une imitation très libre et toute locale de l'église de San Nicola de Lecce, cet édifice bourguignon fondé par le dernier prétendant normand d'Italie.

Pendant que les basiliques sans tribunes conservaient dans la Terre d'Otrante leurs formes archaïques, à peine modifiées par l'emprunt de piliers « romans » cantonnés de colonnes, l'architecture à coupoles se maintenait dans les campagnes. A deux milles de Gallipoli, l'église de San Pietro di Samari, qui, d'après une tradition, aurait été bâtie vers 1270 à l'endroit du débarquement de saint Pierre[2], est couverte de deux coupoles qui, à l'extérieur, se trouvent à demi masquées sous une terrasse plate[3]. Les arcades en tiers-point qui portent les coupoles sont du XIIIe siècle. Le petit édifice est comme une répétition en style moins primitif et moins populaire de l'église-*trullo* des *Turri* (*fig.* 172).

III

L'activité artistique qui, sous le règne de Frédéric II, multipliait les grandes constructions d'un bout à l'autre de la Terre de Bari, depuis Altamura jusqu'à Trani, se donna carrière jusque dans les landes de la Capitanate.

Le modèle des hautes basiliques à tribunes ne fut pas transporté dans cette plaine d'alluvions où il fallait véhiculer des matériaux de constructions tirés soit du mont Gargano, soit des carrières voisines de l'Apennin, soit même de la Terre de Bari. Mais, à la fin du XIIe siècle et au commencement du XIIIe, le type des églises à coupoles, qui s'était formé dans la région pierreuse des *trulli*, fut reproduit non loin du littoral sablonneux qui s'arrondit entre l'embouchure de l'Ofanto et la falaise du Gargano. Peut-être les coupoles avaient-elles été connues avant le XIIe siècle dans la ville de Siponto, qui avait entretenu, depuis la fin de l'Empire romain, des rapports avec l'Orient, et où des mosaïstes de Byzance étaient venus travailler au temps des expéditions de Théodoric. L'ancienne cathédrale de Siponto, abandonnée dans un désert fiévreux, est un édifice de plan carré, qui portait sur trois de ses faces

1. C'est seulement après le tremblement de terre de 1456 que les bas côtés auraient été voûtés d'arêtes.

2. Cette tradition est relatée dans une inscription du XIXe siècle, gravée sur un bâtiment moderne qui précède l'entrée de l'église : *Hugo Lusignanus croce signatorum dux e Palestina redux anno domini MCC LX., templum hoc ubi divus Petrus e Samaria ad hæc littera appulsus pressit vestigia.* Hugues III fut roi de Jérusalem de 1269 à 1284. Les historiens des royaumes de Chypre et de Jérusalem ne mentionnent aucun voyage fait par lui en Italie. La tradition qui attribue au roi de Jérusalem la fondation de l'église voisine de Gallipoli est, pour le moins, aussi suspecte que celle qui place au lieu de Samari le débarquement de saint Pierre.

3. Voir une médiocre gravure publiée par B. Ravenna, *Memorie storiche della Città di Gallipoli*, Naples, 1836, p. 421. L'inscription apocryphe n'est pas reproduite sur cette gravure ; l'auteur de la monographie ne la cite pas.

trois absides, disposées en croix[1]. Ce plan, très rare en Occident, est à peu près celui de l'église de Germigny-les-Prés, bâtie au commencement du IXe siècle par Théodulphe, évêque d'Orléans. La cathédrale de Siponto, comme l'église carolingienne, reproduisait un plan oriental, dont plusieurs exemples se sont conservés en pays grec[2].

L'élévation de l'édifice est difficile à reconstituer. En effet, la cathédrale de Siponto a été rasée par les tremblements de terre, au-dessous de la naissance de ses voûtes. Au XVIe siècle ou peut-être même au XVIIIe, l'enceinte carrée, formée par les murs anciens, a été couverte d'une coupole basse, reposant sur quatre piliers, et contrebutée par des voûtes en demi-berceau[3]. Si la construction moderne reproduit les dispositions de l'édifice écroulé, il faut supposer que l'architecte de cet édifice avait adapté à un plan carré fort ancien les systèmes de construction employés dans les églises apuliennes dont la nef de basilique était surmontée de trois coupoles, tandis que les bas côtés étaient couverts de voûtes en demi-berceau.

D'ailleurs, les parties anciennes de l'église de Siponto, bâties en calcaire d'Istrie, fin comme un marbre, diffèrent notablement, par la décoration architecturale, de toutes les églises de la Terre de Bari. Les arcatures portées par des colonnes adossées, les grands losanges creusés dans le mur même, entre les colonnes, rappellent, au premier coup d'œil, les façades de la cathédrale de Troja ; dans l'église de Siponto, la polychromie a été remplacée par un relief accusé. Les pilastres des absides sont couverts de petits losanges nettement découpés dans la pierre. Arcades et corniches sont finement ciselées et dentelées (*fig.* 289)[4].

Ce singulier monument, dont les formes déconcertent l'analyse par leur complexité, ne porte ni inscription ni date. Pompeo Sarnelli, l'historien de Siponto, raconte qu'en 1117 le pape Pascal II, se trouvant dans la ville, où il présidait un concile, aurait consacré la cathédrale. L'existence du concile est attestée par une chronique; mais la consécration dont parle l'historien local n'a laissé aucune trace dans les documents. De toute manière, l'église dont trois façades se sont conservées presque intactes ne peut être attribuée au commencement du XIIe siècle. On ne trouve pas en Apulie, avant la fin de ce siècle, des moulures aussi fermes et un portail aussi riche[5]. Les animaux mutilés qui, de chaque côté de l'entrée, s'avancent au-dessous et au-dessus des colonnes, font penser aux lions et aux griffons qui se trouvent ainsi disposés au portail de Bitonto. Il est probable que la cathé-

1. Deux de ces absides sont conservées; la troisième a été remplacée par une porte qui donne accès dans la crypte au-dessus de laquelle est élevée la cathédrale de Siponto.

2. Églises de Saint-Hélie, à Thessalonique (Texier et P. Pullan, *l'Architecture byzantine*, pl. LII-LIV), de Saint-Nicolas, à Platani, près Patras, et à Méthana. Ce plan tréflé s'est combiné avec celui des églises dont l'abside principale est flanquée d'une *prothesis* et d'un *diaconicon* (Églises de Saint-Nicolas à Aulis, et d'Agathon, près d'Hypati) (Lampakis, *Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce*, Athènes, 1902, p. 18-22).

3. Voir les relevés publiés par M. Avena (*Monumenti dell' Italia merid.; Relazione dell' Ufficio region.*, 1902, p. 210-211).

4. Je ne sais comment M. Avena, dans son intéressante monographie de l'église de Siponto, a pu reconnaître, parmi les rosaces gravées dans le champ des losanges, la croix de Jérusalem, ni pourquoi il considère les losanges qui décorent les murs et les pilastres de l'église comme un emblème héraldique des Normands (*Monum. dell' Ital. merid.*, p. 203).

5. Lenormant, *Gazette archéologique*, 1883, pl. XXXVIII et XXXIX. La description de la façade donnée par Lenormant dans la *Gazette des Beaux-Arts* (2e pér., t. XXII, p. 236) est inexacte.

drale de Siponto a été rebâtie après le retour des habitants de la ville, qui avaient émigré en masse, quand les bandes du roi Guillaume le Mauvais ruinèrent la Capitanate, après la Terre de Bari, en 1156[1].

A la fin du XIIe siècle, Siponto avait perdu sa prospérité; elle se trouvait déjà séparée de la mer par des lagunes que les sables envahissaient : un demi-siècle encore, et la ville, avec sa cathédrale, sera abandonnée par la population, pour laquelle le fils de Frédéric II



FIG. 289. CATHÉDRALE DE SIPONTO ; FAÇADE MÉRIDIONALE.

bâtira la ville qui a gardé son nom. Il est étonnant que des travaux artistiques de quelque importance aient été exécutés dans une ville menacée par la fièvre des marécages et qui bientôt sera condamnée. Cependant une comparaison avec un monument daté, qui s'est conservé à quelques milles de Siponto, donne une raison solide de croire que la cathédrale isolée dans le maquis du *Tavoliere* a bien été rebâtie au temps de Henri VI ou de Frédéric II.

Les semis de rosaces qui couvrent le champ des losanges disposés sur la façade de l'église de Siponto se retrouvent, *identiques* pour le dessin et le relief, sur la façade de

1. L'auteur anonyme du *Breve chronicon de rebus siculis*, rédigé sous Charles Ier d'Anjou, parle de la destruction de Bari, de Trani et de Siponto. Il ajoute : « Habitatores Trani et Siponti non redierunt ad loca propria, nisi post mortem imperatoris Henrici... » C'est cependant entre 1156 et 1198 que Barisanus de Trani fondit la porte de bronze destinée à la cathédrale de sa ville natale.

l'église Santa Maria Maggiore, à Monte Sant'Angelo, au sommet du Gargano (Pl. XXX). D'après une inscription gravée au-dessus du portail et encore inédite, cette église fut commencée en 1198, dans l'année même où Frédéric II, tout enfant, commença de régner sous la tutelle de sa mère, l'impératrice Constance :

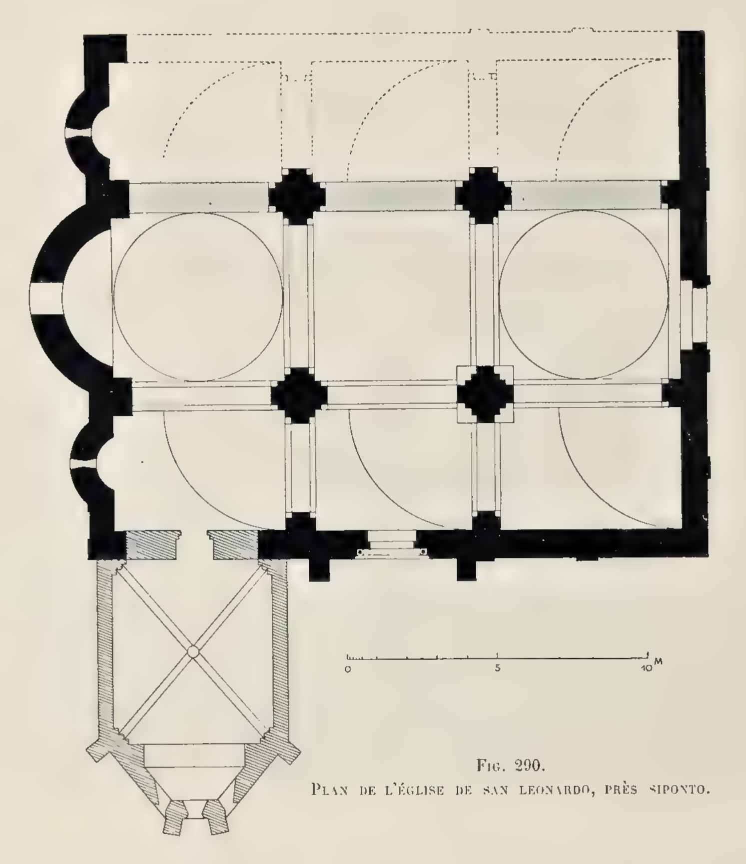


Fig. 290.
Plan de l'église de San Leonardo, près Siponto.

✠ ANNO DOMINI M° C° NONAGESIMO OCTAVO, PRIMO ANNO REGNANTE ET IMPERANTE DOMINA CONSTANCIA IMPERATRICE ROMANORUM, ET REGNI SICILIE REGE CUM EA DOMINO FREDERICO FILIO SUO, MENSE IUNII DECIMA STANTE INDICTIONE, EGO BENEDICTUS SACERDOS ET PREFECTUS HUJUS ECCLESIE HANC FABRICAM AD HONOREM DEI ET BEATE MARIE SEMPER VIRGINIS FIERI INCEPI PRO REMISSIONE OMNIUM FIDELIUM CHRISTIANORUM. OMNES ENIM QUI HANC SCRIPTURAM LEGITIS ET ASPICITIS ROGO ORATE PRO ME AD DOMINUM. AMEN.

Les arcatures portées par de minces pilastres, qui forment, avec les losanges découpés dans l'épaisseur du mur, la décoration extérieure de la petite église du Gargano, rappellent, plus directement encore que les arcatures de Siponto, la décoration des façades de la cathédrale de Troja. A l'intérieur de l'église de Santa Maria Maggiore, les bas côtés ont



FAÇADE DE [illegible] FOGGIA.

l'église Santa Maria Maggiore, à Monte Sant'Angelo, au sommet du Gargano (Pl. XXX). D'après une inscription gravée au-dessus du portail et encore inédite, cette église fut commencée en 1198, dans l'année même où Frédéric II, tout enfant, commença de régner sous la tutelle de sa mère, l'impératrice Constance :

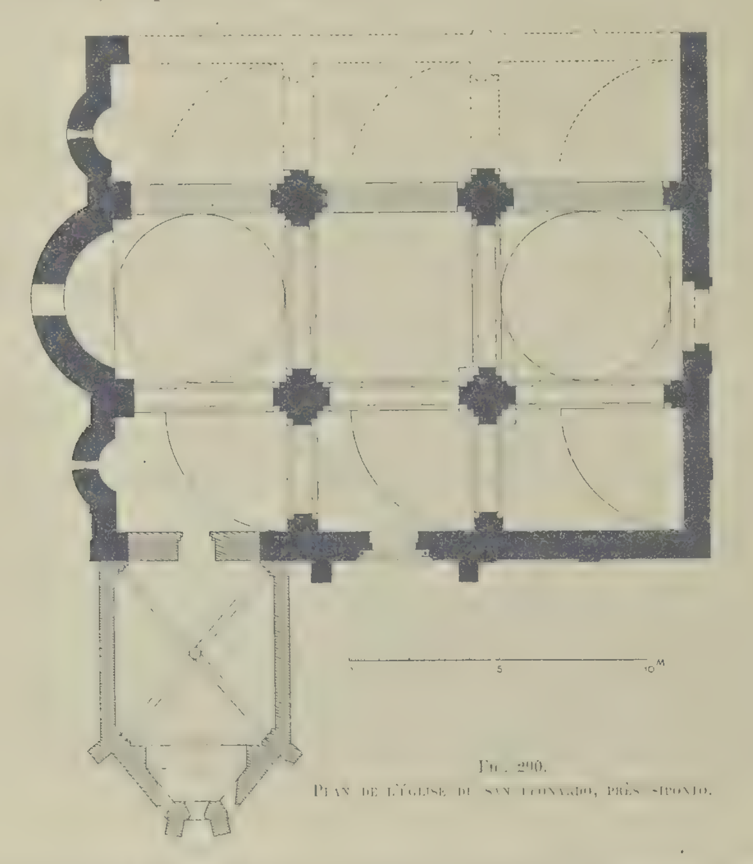


Fig. 290.
Plan de l'église de San Leonardo, près Siponto.

✠ ANNO DOMINI M C NONAGESIMO OCTAVO, PRIMO ANNO REGNANTE ET IMPERANTE DOMINA CONSTANCIA IMPERATRICE ROMANORUM, ET REGNI SICILIE REGE, CUM EA DOMINO FREDERICO FILIO SUO, MENSE IUNII DECIMA STANTE INDICTIONE, EGO BENEDICTUS SACERDOS ET PREFECTUS HUJUS ECCLESIE HANC FABRICAM AD HONOREM DEI ET BEATE MARIE SEMPER VIRGINIS FIERI INCEPI PRO REMISSIONE OMNIUM FIDELIUM CHRISTIANORUM. OMNES ENIM QUI HANC SCRIPTURAM LEGITIS ET ASPICITIS ROGO ORATE PRO ME AD DOMINUM. AMEN.

Les arcatures portées par de minces pilastres, qui forment, avec les losanges découpés dans l'épaisseur du mur, la décoration extérieure de la petite église du Gargano, rappellent, plus directement encore que les arcatures de Siponto, la décoration des façades de la cathédrale de Troja. A l'intérieur de l'église de Santa Maria Maggiore, les bas côtés ont



Fontemoing Éditeur

FAÇADE DE L'ÉGLISE SANTA MARIA MAGGIORE

À Montesantangelo (1198)



Phototypie Berthaud

FAÇADE DE LA CATHÉDRALE DE FOGGIA,

élevée sous le règne de Frédéric II

conservé des voûtes en demi-berceau. La nef est couverte d'une coupole sur pendentifs, à laquelle font suite des voûtes modernes en arcs de cloître, qui semblent remplacer une voûte en berceau ; l'imitation des églises à coupoles de la Terre de Bari est manifeste.

Les dispositions essentielles de l'église de Monte Sant'Angelo se trouvent reproduites dans l'église de San Leonardo, élevée à un mille environ de l'étrange cathédrale de Siponto et isolée de même hors des routes frayées, dans le domaine inculte des troupeaux trans-



FIG. 291. — FAÇADE DE L'ÉGLISE DE SAN LEONARDO, PRÈS SIPONTO.

humants. Le plan de San Leonardo est celui de San Francesco de Trani et de la cathédrale de Molfetta. L'un des bas côtés est engagé dans une construction moderne ; l'autre a conservé sa voûte ancienne en demi-berceau[1]. Quant à la nef, elle comprend une travée voûtée en berceau brisé, entre deux travées couvertes d'une coupole sur pendentifs (*fig.* 290)[2]. La coupole qui touche à la façade, la seule qui soit intacte, est enfermée dans un tambour octogonal, orné à l'extérieur d'arcatures identiques à celles qui courent en haut de la façade ; la pyramide qui sert de toit à cette coupole est en pierres plates, étagées comme les *chiancarelle* sur le toit des *caselle* et des églises dans la Terre de Bari (*fig.* 291). L'un des

1. La chapelle voûtée d'ogives qui se trouve accolée à l'un des bas-côtés est une addition du XVe siècle.
2. La coupole du côté de l'abside a été reconstruite.

piliers qui, à l'intérieur de l'église, soutiennent la première coupole et la voûte en berceau, est identique à ceux du chœur de Molfetta et à l'un des piliers du portique de l'église d'Ognissanti à Trani (*fig.* 292, pl. XVII). Comme dans cette dernière église, l'abside centrale

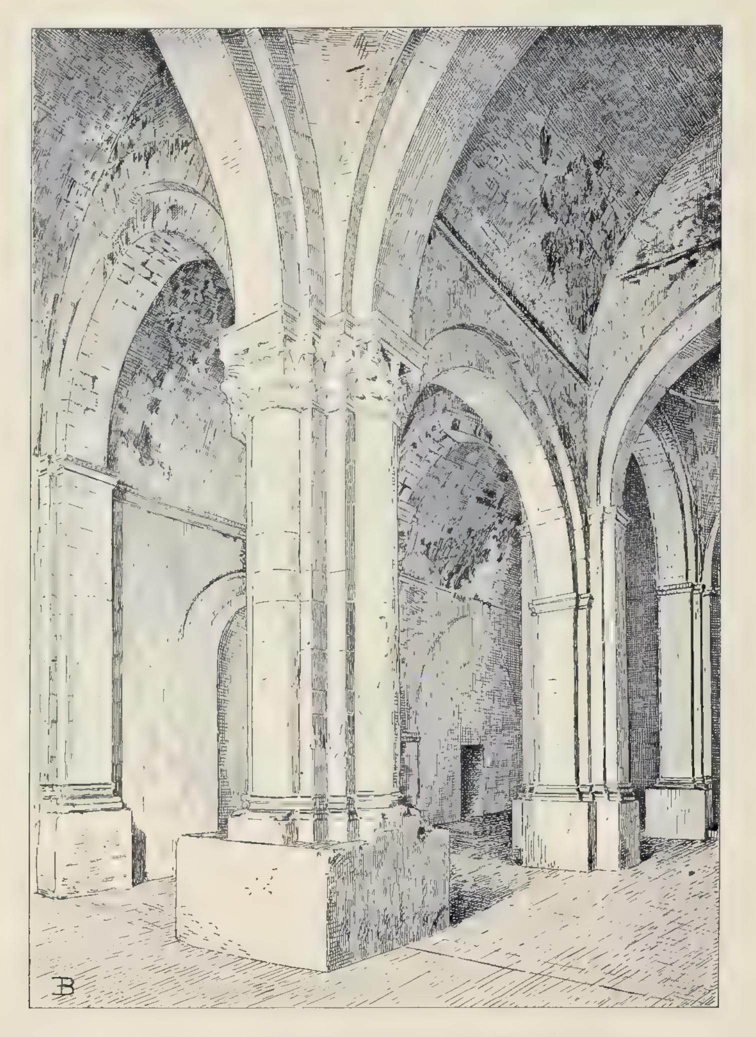


Fig. 292. — Intérieur de l'église de San Leonardo, près Siponto.

est ornée d'une fenêtre surmontée d'un griffon. Sous la corniche de cette abside sont suspendues des grappes de monstres en haut relief.

L'église de San Leonardo a appartenu aux Teutoniques. Des actes authentiques prouvent que, dès le xiie siècle, cette église était déjà desservie par un prieur et un chapitre. Elle est citée, à côté du monastère de Monte Sacro, sur le Gargano, dans le *Liber*

censuum de l'Église romaine[1]. Dans plusieurs documents datés de 1184[2], 1201[3], 1202[4] et 1207[5], il est fait allusion à l'église de San Leonardo, à son prieur et à son chapitre. On ignore à quelle date l'église passa aux Teutoniques, et si ce fut un chevalier allemand, compagnon du grand-maître Hermann de Salza, ou bien un prêtre italien qui fit bâtir l'édifice de style apulien encore debout dans la lande. A juger d'après la richesse du portail sculpté qui donne accès dans la nef latérale de gauche, et qui a été construit en même temps que la paroi où il est encastré, l'église des Teutoniques doit être contemporaine de l'empereur Frédéric II.



FIG. 293. — ABSIDE DE LA CATHÉDRALE DE TROJA, REBATIE AU XIIIe SIÈCLE.

La cathédrale de Siponto et l'église de Santa Maria Maggiore, à Monte Sant'Angelo, nous ont rappelé, par leur décoration extérieure, la cathédrale de Troja, dont elles diffèrent entièrement par le plan et l'élévation. Au temps de la dynastie normande, la majestueuse basilique qui, du haut de son acropole, dominait la plaine de Capitanate, était, au nord de l'Ofanto, le seul monument rival de toutes les hautes églises qui, l'une après l'autre, surgissaient le long du littoral de la Terre de Bari. L'église unique, qui représentait en vue de l'Adriatique le vieil art pisan, ne semble point avoir suscité d'imitation aussitôt après son achèvement ; mais elle ne fut pas abandonnée par les artistes. Sous le règne de Guillaume, roi de Sicile, en 1169, un magnifique ambon avait été sculpté pour la cathédrale

1. FABRE, le *Liber Censuum*, p. 33. L'éditeur a confondu avec l'église voisine de Siponto l'église *Sancti Leonardi in Lamarolari*, citée en 1137, et qui se trouvait sur le territoire de Melfi, près d'Oliveto (PFLUGK-HARTTUNG, *Acta*, II, p. 290 et 292; JAFFÉ-WATTENBACH, *Regesta*, I, p. 876, nos 7845 et 7846).

2. DEL GIUDICE, *Codice diplom. di Carlo I d'Angiò*, I, nos XLVII et XLIII (Appendice).

3. PROLOGO, *la Carte del Duomo di Trani*, p. 188, n° XCIII.

4. BÖHMER-FICKER, *Acta Imp.*, p. 1786, n° 12240.

5. WINCKELMANN, *Acta Imp. ined.*, I, p. 79, nos 86 et 87 ; p. 85, n° 96.

de Troja. Vers la fin du XIIe siècle, des restaurations importantes furent entreprises et modifièrent profondément la façade et tout le sanctuaire de l'église achevée par l'évêque Guillaume (*fig.* 293). En même temps les parties anciennes du monument, celles qui avaient gardé le style toscan du XIe siècle, étaient étudiées et imitées par les architectes locaux. La cathédrale de Troja, qui donnait des détails de décoration à des édifices à coupoles, servit de modèle, un siècle après sa construction, à de grandes basiliques.

Quand fut bâtie, pour recevoir l'icone miraculeuse de la madone de Foggia, la grande collégiale dont la nef et le chevet ont été, en 1731, ruinés de fond en comble par un tremble-

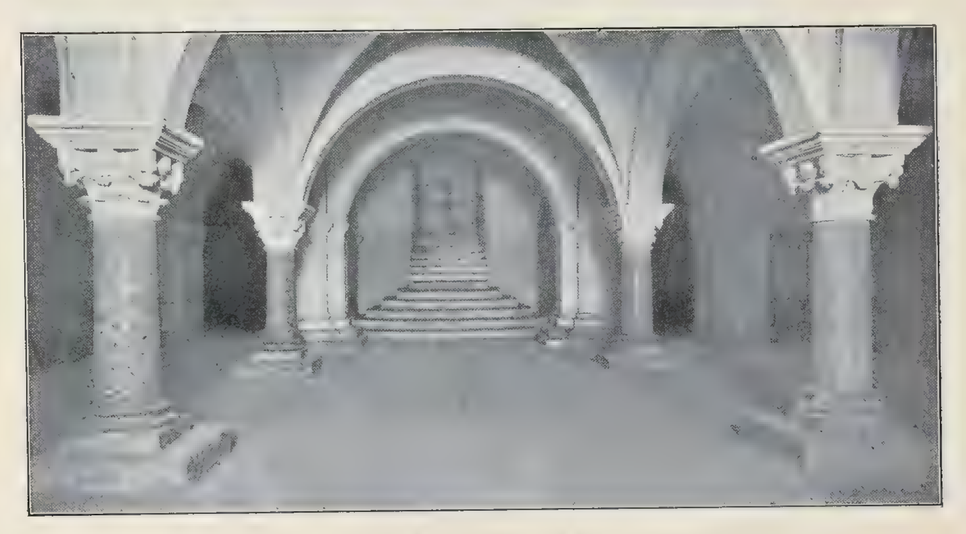


Fig. 294. — Crypte de la collégiale de Foggia, XIIIe siècle.

ment de terre, ce ne fut pas seulement la façade de la grande cathédrale voisine qui fut prise pour type, mais l'édifice tout entier, avec son plan de basilique latine, sans tribunes. Sur le portail ancien de la collégiale de Foggia, qui a été remplacé au XVIIIe siècle par un encadrement baroque, une inscription aujourd'hui perdue apprenait que l'édifice avait été commencé en 1179[1]. C'est sans doute parmi les artistes employés à ces premiers travaux que fut choisi l'architecte qui, en 1198, commença la façade de Santa Maria Maggiore, dans la ville de Monte Sant'Angelo. Mais il est difficile d'attribuer au XIIe siècle les quatre chapiteaux de marbre qui, dans l'église de Foggia, soutiennent les voûtes de la crypte, à la place du sanctuaire, et qui présentent dans leur décoration des motifs septentrionaux, collerettes ou crochets (*fig.* 294). Ces chapiteaux semblent être postérieurs d'un demi-siècle au commencement de la construction. Il était naturel que Frédéric II s'occupât

1. Anno Domini MCLXXIX, Mense Madii, regnante Willelmo hoc opus inceptum est. L'église Santa Maria Maggiore de Monte Sant'Angelo porte aussi une date qui indique la pose de la première pierre et non l'achèvement. C'est évidemment une habitude locale, dont on retrouvera la trace dans les constructions civiles et militaires de Frédéric II (voir plus loin l'inscription de 1230, relative aux travaux du château de Trani).

d'embellir l'église près de laquelle il s'était bâti un palais. L'empereur fit de l'église de Foggia, comme de celle d'Altamura, une église palatine, indépendante au milieu du diocèse.

La façade de la grande église de Foggia montre encore, malgré d'affreuses mutilations, ses traits de ressemblance avec l'église de Troja, dont elle fut imitée. Les pilastres adossés aux façades sont élevés sur une haute base : un degré solennel fait au portail une sorte de piédestal. Comme à Troja après les restaurations, la façade se trouve coupée en deux par



Fig. 295. — Façade de la cathédrale de Termoli, XIIIe siècle.

une épaisse corniche, d'où pendent des végétations difformes et des monstres effroyables; la rose, remplacée au XVIIIe siècle par une baie de style rocaille, était ouverte sous une arcade en tiers-point, portée par deux colonnes trapues (Pl. XXX)[1].

Au-delà du Fortore, qui marquait la limite de la Capitanate, la collégiale de Foggia fut reproduite elle-même à Termoli, dans un port du Comté de Molise. La cathédrale de Termoli a souffert des tremblements de terre ; elle a subi, au XVIe siècle, le bombardement d'une escadre turque ; tout l'intérieur de l'église est voûté et stuqué à neuf. La partie supérieure de la façade, avec le large oculus, et l'abside centrale ont été rebâties après le milieu du XIIIe siècle. Mais la façade latérale du midi et la façade princi-

1. Cf. la fig. 146. L'architecte n'a guère introduit qu'un motif qui ne paraisse pas à Troja : les deux fenêtres géminées qui, de chaque côté de la porte, sont percées entre deux pilastres.

pale sont bien conservées, sous la croûte noirâtre dont l'incendie les a revêtues[1]. Les parties de la cathédrale de Termoli qui remontent au temps de Frédéric II sont si parfaitement identiques aux parties correspondantes de la cathédrale de Foggia qu'elles peuvent être attribuées à un même atelier (*fig.* 295)[2]. On remarquera dans ces deux églises un détail fort



Cliché Alinari.

FIG. 296. — FAÇADE DE LA CATHÉDRALE DE BÉNÉVENT.

curieux qui caractérise plusieurs façades et plusieurs portails élevés à la fin du XIIe et pendant le XIIIe siècle dans des régions aussi éloignées les unes des autres que l'Apulie, la

1. La façade de la cathédrale de Termoli, négligée par Schulz, a été sommairement décrite par A. PERELLA (*Arte e storia*, 1888, p. 99). Une vue de cette cathédrale, dessinée par M. H. Saladin, a été publiée dans un des articles de F. Lenormant sur *l'Art du moyen âge en Pouille* (*Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., 25e ann.; t. XXVII, 1883, p. 371).

2. Je ne sais comment François Lenormant a pu distinguer sur la façade de la cathédrale de Termoli des inscriptions portant les noms des papes Pascal II et Anastase IV (*A travers l'Apulie et la Lucanie*, I, p. 5). Quant au nom de l' « architecte Giovanni Grimaldi, nom italien et peut-être génois », l'ingénieux épigraphiste ne l'a pas inventé de toutes pièces. On peut déchiffrer sur la façade corrodée par le vent marin quelques mots mutilés, gravés sous les statues et dont les lettres creusées ont été remplies de plomb : DEI ILITTORA... *ima*GINEM FIERI FECIT MEMENTO... † JUDEX GRIMALDUS RAVELLENSIS IMAGINEM FIERI FE*cit*. — GRIMALDUS... HOC OPUS. Ce nom de Grimaldi est celui d'un donateur, et non d'un artiste. La mention d'un juge impérial de Termoli, originaire de Ravello, est précieuse pour l'histoire. Elle s'ajoute aux documents qui

Campanie et les Abruzzes. Les arcatures des deux cathédrales de Foggia et de Termoli sont tracées en fer à cheval, comme les archivoltes du transept de Caserta Vecchia et des deux portails de San Clemente a Casauria et de San Giovanni in Venere [1]. Il est actuellement impossible de savoir comment ce tracé, familier aux architectes musulmans, a été introduit dans plusieurs ateliers de l'Italie méridionale.

L'église de Troja servit de modèle au commencement du XIII[e] siècle, en dehors même du royaume de Sicile, dans l'enclave pontificale de Bénévent. On travaillait en 1216 à la façade de la cathédrale de Bénévent, élevée comme un large mur devant les cinq nefs de la vieille basilique. Cette façade se compose de deux étages d'arcatures (*fig.* 296) [2]. En bas de la paroi, les inscriptions des tombeaux lombards, recueillies après la démolition de l'atrium primitif, ont été encastrées entre des pilastres qui sont des imitations pesantes des sveltes pilastres de Troja; sous les arcades que supportent ces pilastres, des losanges sont creusés dans la paroi. L'archivolte surhaussée du portail est un détail frappant, qui suffirait à indiquer le modèle dont s'est inspiré l'architecte. Au-dessus des arcades du second étage, que supportent des consoles puissantes et des colonnes antiques détachées de la muraille, s'avancent les lions et les bœufs en ronde bosse qui sortaient à mi-corps de la muraille autour de la grande rose de Troja [3] (*fig.* 296).

C'est ainsi que l'église pisane, égarée dans la province qui avait pris le nom de Catapan, reçut tardivement un rôle d'initiatrice analogue à celui qu'avait rempli dans la Terre de Bari l'église normande de Saint-Nicolas. L'imitation de la cathédrale de Troja introduisit dans l'architecture de la région apulienne, qui vivait sous Frédéric II de traditions déjà anciennes, comme un élément nouveau d'archaïsme.

mentionnent des habitants de Ravello établis à Termoli, dès 1175, comme dans les autres ports de la Capitanate et de la Terre de Bari (« *Johanni filio Petri de civitate Ravello, habitatori in suburbio predicte civitatis Termularum.* » — CAMERA, *Storia di Amalfi*, 2[e] éd., I, p. 361). Malheureusement le nom de Grimaldo de Ravello ne donne aucune indication pour la date de la cathédrale de Termoli.

1. Le fondeur de la porte de Bénévent a tracé en fer à cheval toutes les archivoltes des édicules dont il a composé le décor de ses petits bas-reliefs de bronze (*fig.* 298).

2. SCHULZ, *Atlas*, pl. LXXIX, fig. 1.— *Le Tour du Monde*, 1898, p. 618.

3. La rose de la cathédrale de Bénévent n'est pas garnie, comme celle de la cathédrale de Troja, d'un remplage de marbre ajouré d'après le modèle des fenêtres apuliennes du XII[e] siècle : fermée dès l'origine, elle est ornée de mosaïques à fond d'or, exécutées au temps de Frédéric II par quelque artiste campanien. Entre les rayons courent des rinceaux de feuillage ; le médaillon central encadre un Agneau de Dieu.

CHAPITRE III

LA SCULPTURE APULIENNE AU TEMPS DE FRÉDÉRIC II

I. Persistance des formes anciennes. — Lions et griffons des portails. — Acanthe romaine et figurines nues; ces imitations de l'antique restent inférieures à celles qui avaient été exécutées en Sicile. — Le décor animé des portails transporté sur les chapiteaux des églises d'Altamura et de Bitonto; exécution vigoureuse et vivante; motifs et formes archaïques.

II. L'ambon de la cathédrale de Bitonto, œuvre du prêtre Nicola (1229). — Relief historique sur la rampe de l'escalier. — Détails qui rappellent l'art apulien du XIIe siècle. — Les plaques de la *transenna* et la chaire ornée de peintures sous verre. Richesse du décor polychrome de ces divers ouvrages. Combinaisons originales et brillantes.

III. Les sujets religieux. — Portail de Sant'Andrea, à Barletta, par Siméon de Raguse, habitant de Trani. — Portail de la cathédrale de Bitonto. — Portail de la cathédrale de Ruvo; figurines sculptées sous l'archivolte; autre exemple d'une disposition analogue au portail de Santa Maria di Cerrate, près Lecce. — Les portails de la Capitanate : Santa Maria Maggiore, à Monte Sant'Angelo; San Leonardo, près Siponto, et la cathédrale de Termoli. — La sculpture religieuse en Apulie et à Venise pendant le XIIIe siècle; influences orientales et septentrionales; pauvreté théologique de l'art apulien.

Comme les architectes, les sculpteurs qui travaillèrent en Apulie sous le règne de Frédéric II ne firent, pour la plupart, qu'enrichir les motifs et les formes qui s'étaient développés sous la domination normande. Si l'on met à part les corniches toutes chargées de monstres, qui sont propres aux églises de Capitanate, le décor sculpté des édifices religieux a les mêmes caractères depuis le Gargano jusqu'à Brindisi.



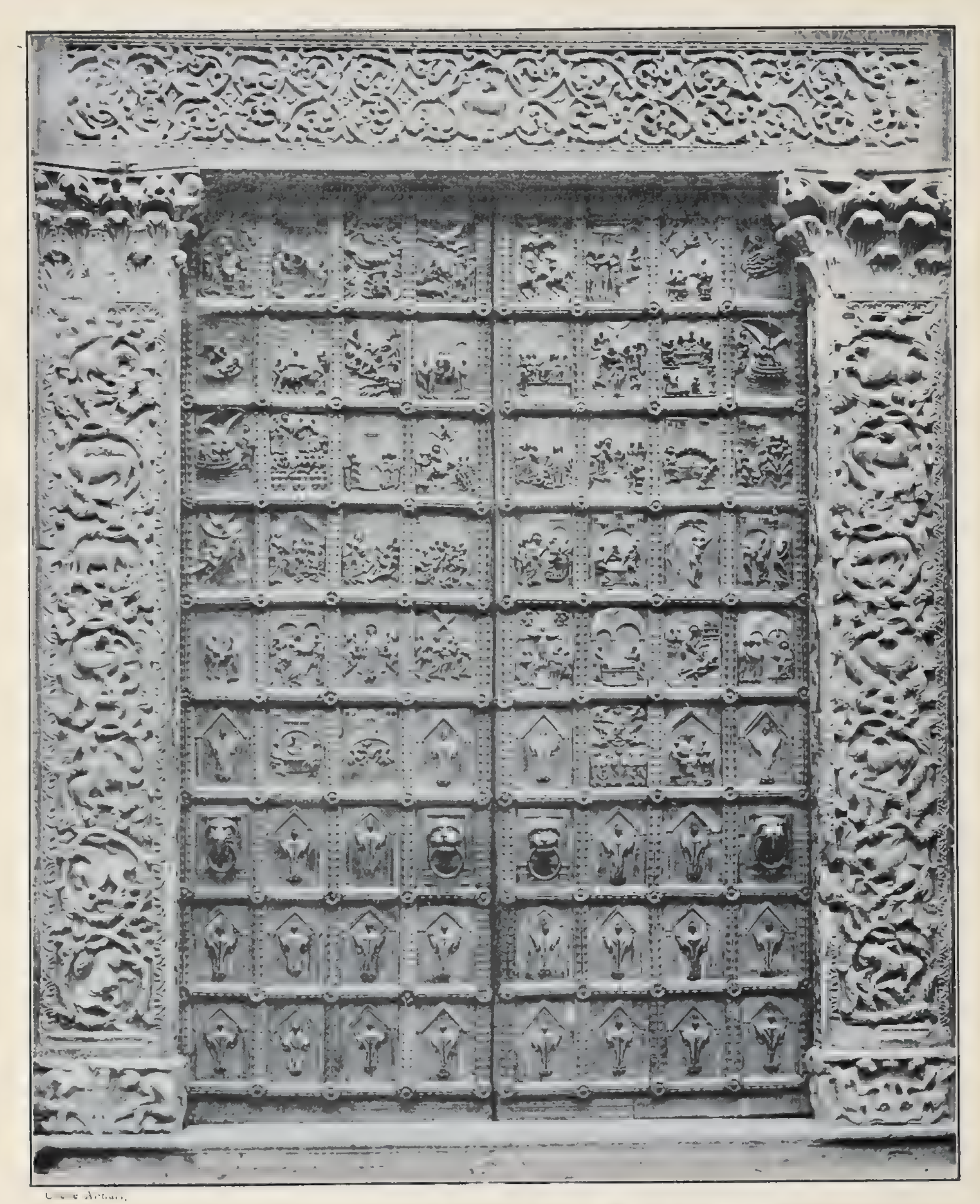
Fig. 297. — Colonnette provenant de la fenêtre absidale de la cathédrale d'Altamura.

Les portails restent flanqués de statues de lions qui supportent des colonnettes. Au-dessus des chapiteaux, des griffons ailés, qu'on ne trouvait point sur les portails de Brindisi ou de Bari, soutiennent l'archivolte saillante. Ils se montrent sur le portail de Monte Sant'Angelo, daté de 1198, et sur presque tous les portails qui peuvent être attribués au temps de Frédéric II (Bitonto, Bisceglie, San Leonardo de Siponto, Ruvo)[1]. Parmi les restes de l'ancienne fenêtre absidale de l'église d'Altamura, qui ont été encastrés dans la façade angevine, le plus remarquable est une colonnette qui repose sur le dos d'un éléphant, et dont le chapiteau porte un griffon (*fig.* 297).

Des rinceaux, dans chacun desquels se joue une figure d'animal ou d'homme nu, rappelant le décor des coffrets d'ivoire byzantins, continuent à courir le long des montants et

1. Fig. 309, pl. XXX-XXXII.

des archivoltes des portails. Tandis que les animaux en ronde bosse sortent des façades,



Cliché Alinari.

FIG. 298. — PORTAIL ET PORTE DE BRONZE DE LA CATHÉDRALE DE BÉNÉVENT.

comme si les murs donnaient naissance à des êtres monstrueux, les animaux des bas-reliefs grandissent, eux aussi, et se trouvent à l'étroit dans leurs compartiments respectifs : sur

les portails de San Leonardo de Siponto et de Bénévent, les monstres débordent les rinceaux qui leur servent de cadre, et leurs membres contournés s'entrelacent aux rameaux. En même temps le relief prend plus de force. A Bénévent, où les modèles romains étaient partout, dans les murs des habitations et sur le pavé des rues, un maître très habile, nommé Ruggiero[1], a sculpté, vers le commencement du XIII[e] siècle, sur l'encadrement du portail central de la cathédrale, des animaux qui ont la même plénitude de vie que ceux du portail de Trani, et des volutes opulentes dont la végétation est une pousse vigoureuse de l'acanthe corinthienne (*fig.* 298). Même en Capitanate et dans la Terre de Bari, la flore antique apparaît dans la sculpture, vers la fin du XII[e] siècle, à côté de la flore byzantine. Au portail de Santa Maria Maggiore de Monte Sant'Angelo, le décor des montants et de l'archivolte est fait de rinceaux grêles et de figurines d'animaux conformes à la tradition apulienne; mais le linteau, sous le bas-relief qui représente la Vierge entre deux anges, est la copie d'un morceau d'architrave antique, dont le feuillage est fortement ombré par des points noirs percés au trépan (Pl. XXX).



Cliché Mossioni.

Fig. 299. — Fenêtre absidale de la cathédrale de Bitonto.

De même, au portail de Bitonto, un premier encadrement, sur lequel courent des bêtes difformes parmi les branches minces, est comme doublé d'un second encadrement, pur de tout élément monstrueux, et sur lequel se déploient des volutes d'acanthe (Pl. XXXI). Le

1. Schulz, II, p. 309.

double cadre de la grande fenêtre absidale est, comme celui du portail, moitié apulien, moitié antique. A côté des lions qui combattent des serpents et des griffons qui tiennent une proie dans leurs serres[1], des pilastres élancés, qui portent d'étroits chapiteaux d'acanthe, sont couverts d'un feuillage touffu, au milieu duquel se montrent deux figurines complètement nues (*fig.* 299). Ces figurines, mêlées aux volutes classiques, ne sont plus des imitations d'ivoires byzantins à sujets profanes. Le sculpteur apulien qui a exécuté à la fois le portail et la fenêtre monumentale de la cathédrale de Bitonto semble avoir regardé des terres cuites de Ruvo ou de Bari, comme, deux siècles plus tard, des sculpteurs établis en Toscane, Piero di Giovanni et Nicola d'Arezzo, regarderont des reliefs de sarcophages ou de petits bronzes, pour les copier sur les montants des portes de la cathédrale de Florence[2].



Fig. 300. — Chapiteaux du triforium de la cathédrale d'Altamura.

Faut-il donner à ce sculpteur apulien du XIIIe siècle et à ses émules le titre qui a été donné à ces deux contemporains de Donatello, celui de « Précurseurs de la Renaissance » ? En vérité des imitations locales du décor antique ne sauraient passer pour une révolution dans l'art du moyen âge. L'acanthe, qui ne s'épanouit pas avant la fin du XIIe siècle autour des portails apuliens, avait été copiée, dès le commencement du siècle, jusque dans les vallons perdus des Abruzzes. L'art sicilien, au temps de Guillaume le Bon, avait imité les motifs et le relief de la sculpture gréco-romaine avec autant de science que de verve. En regard des figurines sculptées dans la cathédrale de Salerne, sur le candélabre pascal et sur les chapiteaux de la chaire, ou même des reproductions de ces figurines qui ont été exécutées en Campanie, à Capoue et



Fig. 301.
Chapiteau de la nef de la cathédrale d'Altamura.

1. L'un des griffons est mutilé et méconnaissable.
2. Voir les dessins publiés par E. Müntz, *les Précurseurs de la Renaissance*, p. 50-56 (hors texte).

à Sessa, les acanthes et les statuettes nues représentés en bas-relief sur le portail de Bitonto sembleront d'assez médiocres études d'après l'antique [1].

Le décor apulien du XIIIe siècle n'est, dans son ensemble, qu'un développement magnifique des éléments combinés, dans le siècle précédent, par les sculpteurs de la Terre de Bari. Les monstres, dont le corps se gonfle d'une vie nouvelle, ont conservé les caractères de race qu'ils tiennent de leur origine orientale; comme les animaux qui se poursuivent sur les bas-reliefs, les statues de lions accroupies sous les colonnettes des portails sont toujours les bêtes fantastiques qui tiennent entre leurs serres un homme, un mouton ou un dragon, et les griffons posés sur les chapiteaux ont le dos squameux des monstres qui sortent des façades de la cathédrale de Bari.



Fig. 302. — Chapiteau de la nef de la cathédrale de Bitonto.

Les chapiteaux entourés d'oiseaux et flanqués, aux angles, de mufles d'animaux, comme ceux qui avaient été sculptés à Tarente vers la fin du XIe siècle, avaient été remplacés au XIIe siècle, dans la Terre d'Otrante et la Terre de Bari, par de simples variantes des chapiteaux byzantins au feuillage d'acanthe épineuse. Les figurines d'hommes ou d'animaux avaient été réservées pour les chapiteaux de quelques portails, — comme ceux de la cathédrale de Monopoli et du baptistère de Brindisi, — où elles voisinaient avec les êtres fantastiques qui se poursuivaient le long des montants. C'est à peine si une tête humaine se montrait çà et là parmi les feuillages si vivants des grands chapiteaux de Troja. Au temps de Frédéric II, le décor monstrueux des portails envahit les chapiteaux des nefs. A Altamura, près des chapiteaux qu'un travail aigu de ciseleur a ramené à des formes cristallines de polyèdre (*fig.* 300), quelques-unes des énormes colonnes portent des blocs de marbre transformés en groupes étranges : un buste d'homme barbu avance à côté d'un torse de femme; aux angles du chapiteau sont posés des aigles ou des griffons

Fig. 303. — Chapiteau de la nef de la cathédrale de Bitonto.

1. Dans la série des modillons qui forment la corniche de la cathédrale de Ruvo, M. Venturi a remarqué des têtes d'un beau relief, qui sont évidemment imitées des terres cuites gréco-apuliennes, pour lesquelles Ruvo avait été un centre de fabrication (*Storia dell' Arte ital.*, II, p. 546 et 548). Ces têtes, dont la beauté antique s'élève bien au-dessus des ouvrages contemporains de l'art local, tels que le portail de Bitonto, seront étudiées dans la seconde partie de ce livre, qui doit être consacrée à l'*Art impérial* de Frédéric II.

d'un superbe relief (*fig.* 301). Ce sont encore les motifs archaïques des chapiteaux de Tarente (*fig.* 194, 195); mais ils ont été vivifiés par un artiste énergique. A Bitonto, de même, certains chapiteaux de la nef ne diffèrent des modèles du XII[e] siècle que par un feuillage plus découpé et un galbe plus évasé; d'autres sont tout grouillants de monstres; sur le plus curieux de tous, on distingue un homme assis, entre deux griffons, dont l'un se dresse debout, tandis que l'autre est figuré la tête en bas (*fig.* 302)[1]. Ces inven-

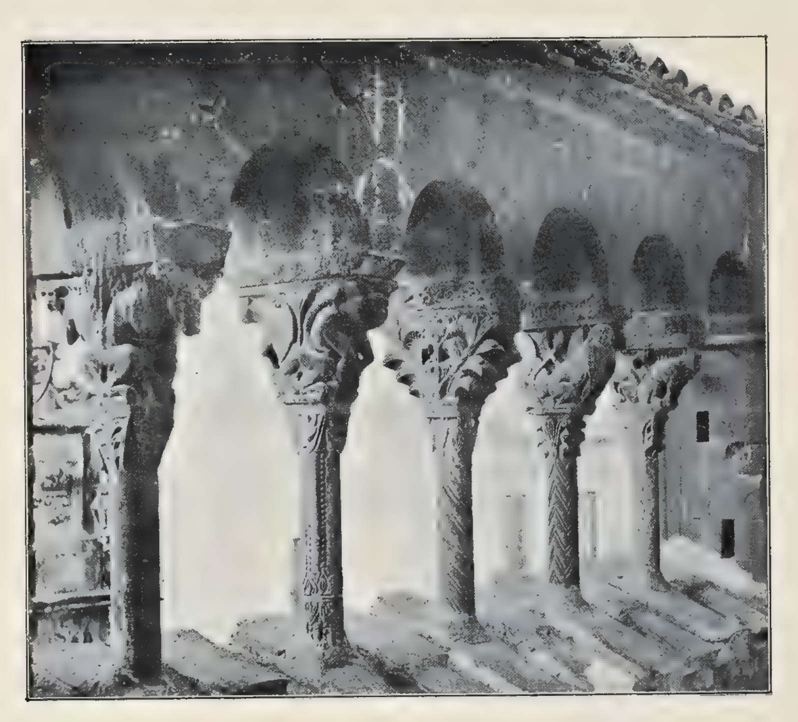


FIG. 304. — GALERIE EXTÉRIEURE DE LA CATHÉDRALE DE BITONTO.

tions bizarres et hardies, le sculpteur des chapiteaux de Bitonto les a tentées dans le décor végétal comme dans le décor animal. L'un de ses chapiteaux, composé avec une ampleur et une simplicité qui méritent l'admiration des décorateurs modernes, est fait tout entier d'une plante qui étale majestueusement ses tiges épaisses et ses larges palettes de figuier d'Inde : cette plante est un monstre vivant, aussi farouche et aussi fort que les griffons dressés sur les chapiteaux voisins (*fig.* 303). La galerie extérieure, au-dessus des grandes arcades, forme une collection de chapiteaux sur lesquels

1. Ces groupes de figures humaines et de monstres rappellent le décor tumultueux des portails d'Alife et de Calvi. Peut-être le sculpteur des chapiteaux de Bitonto s'est-il souvenu des reliefs laissés dans la Terre de Bari par des *scarpellini* lombards du XII[e] siècle.

des groupes de monstres ont été réunis par une fantaisie féconde et bizarre (*fig.* 304)[1].

Dans les chapiteaux d'Altamura et de Bitonto, les motifs anciens sont transfigurés par l'énergie d'artistes inconnus, qui ont été de véritables créateurs. Ces mêmes motifs, traités avec sécheresse par des sculpteurs médiocres, reprennent un air d'archaïsme auquel se tromperait un observateur qui ne serait pas familier avec les monuments apuliens. Les chapiteaux des deux cathédrales de Ruvo et de Molfetta, qui sont probablement l'œuvre d'un même atelier, pourraient sembler beaucoup plus anciens que les chapiteaux d'Altamura et de Bitonto, auxquels ils sont peut-être postérieurs. Les animaux sont nombreux sur les chapiteaux de Ruvo et de Molfetta[2]; mais leurs corps sont pauvrement modelés ; leur silhouette est anguleuse. Griffons ou taureaux forment les mêmes groupes symétriques que sur les vieilles *transennæ;* affrontés deux à deux, des oiseaux se regardent, séparés par un haut calice (*fig.* 305). Les feuillages sont réduits à quelques palmettes aux tiges entrelacées ; çà et là des rosettes, des nœuds et des cordons tressés semblent rappeler encore les plus anciens systèmes de décorations et les plus sommaires.



FIG. 305. — CHAPITEAUX DE LA CATHÉDRALE DE MOLFETTA.

II

Le caractère d'archaïsme et d'exotisme que le décor sculpté des églises apuliennes garde sous le règne de Frédéric II est frappant surtout dans le mobilier de marbre qui orne le sanctuaire de la cathédrale de Bitonto. L'ambon faisait probablement face à la chaire, contre l'un des piliers de la nef. Pendant les grands travaux de restauration qui furent achevés en 1720, il fut transporté de l'autre côté de la nef, à l'entrée du sanctuaire, et remonté sur deux colonnes antiques à chapiteaux modernes de style classique. L'escalier ancien qui donnait accès à la plate-forme fut transformé en escalier tournant; pour compléter la rampe du XIIIe siècle, on la souda à une plaque de la *transenna* contemporaine de l'ambon, et qui avait été laissée en place. Ainsi remanié, mutilé et complété,

1. Voir d'autres chapiteaux de la même galerie dans le livre de M. AVENA (*Monum. dell' Italia merid.*, p. 72-73).
2. AVENA, *ouv. cité*, p. 126-128, fig. 87-90.

l'édicule dessina, contre le pilier auquel il fut adossé de biais, une silhouette confuse et pittoresque. Il est difficile de dégager la silhouette exacte du monument dans son état primitif.

Sous le corps même de l'édicule est gravée une inscription qui donne avec la plus grande précision le nom du sculpteur et la date de l'ouvrage : Hoc opus fecit Nicolaus sacerdos et protomagister anno millesimo ducentesimo vicesimo nono indictionis secunde.

Ce prêtre-artiste qui a gravé une seconde fois, sous le lutrin, son nom : Nicolaus magister, ne fait pas connaître sa patrie. Il était certainement Apulien. Son œuvre, riche et complexe, présente, à côté d'inventions personnelles, un véritable répertoire des motifs et des procédés techniques employés par les décorateurs et les architectes de la Terre de Bari, depuis le xie jusqu'au xiiie siècle.

L'aigle qui soutient le lutrin de marbre rappelle l'aigle de l'ambon de Canosa : il est debout sur une figurine d'homme, vêtue d'un caleçon et coiffée d'un serre-tête. Les colonnettes disposées aux angles de l'édicule sont surmontées d'un lion et d'un taureau ailés, qui, tout en concourant, avec l'aigle et l'homme, à former le groupe des symboles évangéliques, occupent, dans l'ensemble architectural, la place des griffons posés sur les chapiteaux du portail de Bitonto. Les arcatures qui descendent le long de la rampe sculptée sont imitées de celles qui suivent les rampants de la façade de la cathédrale. Quelques détails sont nouveaux : telles sont les boules posées aux angles de l'ambon et qui, couvertes de tresses ou de gravures, sont ciselées comme un bronze (Pl. XXX *bis*).

Les quatre figures humaines en bas-relief, dont le groupe forme le décor principal de la rampe de marbre, sont une invention de l'artiste, à laquelle on ne trouve rien à comparer, et dont le sens n'est pas facile à saisir. Quel est ce roi, assis sur un trône, et tenant à la main un sceptre terminé par un fleuron? Quels sont ces trois personnages debout devant lui, qui tous trois font un geste analogue au geste oriental de l'adoration, et dont un seul porte couronne? Schulz a pensé à l'Adoration des Mages[1] ; mais où est l'Enfant? L'aigle qu'on aperçoit, sous les pieds de l'un des personnages, n'est-il qu'un motif de décoration destiné à combler un vide, ou bien l'oiseau impérial, qui déploie ses ailes au revers des monnaies frappées par le roi de Sicile à Brindisi et à Messine? Un détail donne la clef de l'énigme : les personnages portent le costume du xiiie siècle, avec le manteau retenu sur la poitrine par une large lanière, que chacun d'eux tient de la main gauche, avec le geste des rois de France, sur les statues tombales de Saint-Denis sculptées au temps de Louis IX. Le personnage couronné est Frédéric II lui-même, représenté imberbe comme sur ses monnaies d'or. L'empereur a devant lui sa seconde femme, l'impératrice Yolande, fille du roi de Jérusalem, qui venait de mourir en 1228, et ses deux fils : Henri qui devait le trahir, Conrad qui devait lui succéder (*fig.* 306)[2].

1. Schulz, I, p. 77.

2. C'est l'opinion de M. P. Schubring, dans son article sur les ambons et les trônes épiscopaux d'Apulie (*Zeitschrift für Christl. Kunst*, XIII, 1900, p. 210). M. Avena donne, pour les *quatre* personnages représentés, les noms d'Henri VI, de l'impératrice Constance, de Frédéric II et *des* fils de celui-ci (*Monum. dell' Italia merid.; Relaz. dell' Ufficio region.*, p. 87).





l'édicule dessina, contre le pilier auquel il fut adossé de biais, une silhouette confuse et pittoresque. Il est difficile de dégager la silhouette exacte du monument dans son état primitif.

Sous le corps même de l'édicule est gravée une inscription qui donne avec la plus grande précision le nom du sculpteur et la date de l'ouvrage : HOC OPUS FECIT NICOLAUS SACERDOS ET PROTOMAGISTER ANNO MILLESIMO DUCENTESIMO VICESIMO NONO INDICTIONIS SECUNDE.

Ce prêtre-artiste qui a gravé une seconde fois, sous le lutrin, son nom : NICOLAUS MAGISTER, ne fait pas connaître sa patrie. Il était certainement Apulien. Son œuvre, riche et complexe, présente, à côté d'inventions personnelles, un véritable répertoire des motifs et des procédés techniques employés par les décorateurs et les architectes de la Terre de Bari, depuis le XIe jusqu'au XIIIe siècle.

L'aigle qui soutient le lutrin de marbre rappelle l'aigle de l'ambon de Canosa : il est debout sur une figurine d'homme, vêtue d'un caleçon et coiffée d'un serre-tête. Les colonnettes disposées aux angles de l'édicule sont surmontées d'un lion et d'un taureau ailés, qui, tout en concourant, avec l'aigle et l'homme, à former le groupe des symboles évangéliques, occupent, dans l'ensemble architectural, la place des griffons posés sur les chapiteaux du portail de Bitonto. Les arcatures qui descendent le long de la rampe sculptée sont imitées de celles qui suivent les rampants de la façade de la cathédrale. Quelques détails sont nouveaux : telles sont les boules posées aux angles de l'ambon et qui, couvertes de tresses ou de gravures, sont ciselées comme un bronze (Pl. XXX *bis*).

Les quatre figures humaines en bas-relief, dont le groupe forme le décor principal de la rampe de marbre, sont une invention de l'artiste, à laquelle on ne trouve rien à comparer, et dont le sens n'est pas facile à saisir. Quel est ce roi, assis sur un trône, et tenant à la main un sceptre terminé par un fleuron? Quels sont ces trois personnages debout devant lui, qui tous trois font un geste analogue au geste oriental de l'adoration, et dont un seul porte couronne? Schulz a pensé à l'Adoration des Mages[1] ; mais où est l'Enfant? L'aigle qu'on aperçoit, sous les pieds de l'un des personnages, n'est-il qu'un motif de décoration destiné à combler un vide, ou bien l'oiseau impérial, qui déploie ses ailes au revers des monnaies frappées par le roi de Sicile à Brindisi et à Messine? Un détail donne la clef de l'énigme : les personnages portent le costume du XIIIe siècle, avec le manteau retenu sur la poitrine par une large lanière, que chacun d'eux tient de la main gauche, avec le geste des rois de France, sur les statues tombales de Saint-Denis sculptées au temps de Louis IX. Le personnage couronné est Frédéric II lui-même, représenté imberbe comme sur ses monnaies d'or. L'empereur a devant lui sa seconde femme, l'impératrice Yolande, fille du roi de Jérusalem, qui venait de mourir en 1228, et ses deux fils : Henri qui devait le trahir, Conrad qui devait lui succéder (*fig.* 306)[2].

1. SCHULZ, I, p. 77.
2. C'est l'opinion de M. P. Sch[illegible], dans son article sur les ambons et les trônes épiscopaux d'Ap[illegible] *[illegible]*, XIII, 1900, p. 240. M. A[illegible] donne, pour les *quatre* personnages représentés, les [illegible] [illegible] Constance, de Frédéric II et les fils de celui-ci. *Monum. dell' [illegible]*, *Relaz. dell' [illegible]*





Fontemoing, Éditeur

Clichés Moscioni

Phototypie Berthaud.

CHAIRE ET AMBON DE LA CATHÉDRALE DE BITONTO

Œuvres du prêtre Nicolas (1229).

Dans l'œuvre de maître Nicola, si exactement datée et si étroitement apparentée à l'édifice même dont elle est l'ornement, certains détails rappellent le décor apulien de l'époque normande. Des tresses de bandelettes s'entrelacent sur les parapets ; des boules guillochées sont régulièrement espacées sur la bordure de la rampe, au milieu des méandres ciselés, comme celles dont est bossué l'encadrement du portail de Saint-Nicolas de Bari. Enfin



Cliché Mossont.

Fig. 306. — Frédéric II et sa famille. Bas relief historique sur la rampe de l'ambon de Bitonto (1229).

partout des rinceaux et des fleurons finement gravés se détachent, comme les ornements des trônes épiscopaux du xie siècle, sur un champ rempli de mastic noirâtre. La polychromie sourde de ces incrustations est relevée par un décor dont maître Nicola donne en Pouille le premier exemple. Presque tout le champ qui reste nu entre les reliefs, et où ne pénètre pas la coulée de cire brune, est garni d'appliques de marbre oriental, parmi lesquelles dominent le jaune antique et les brèches violettes, polis et brillants comme des émaux.

L'auteur de ce merveilleux meuble polychrome, en qui semble se résumer l'art apulien

de deux siècles, a exécuté de même le décor de la *transenna*, dont une plaque s'est conservée à côté de l'ambon. C'est sur cette plaque (Pl. XXX *bis*, T), que le décor se montre le plus archaïque et le plus oriental. Les rosettes encadrées dans des méandres qui ornent le bandeau horizontal reproduisent, avec plus de régularité, les cercles sculptés sur l'un de ces montants de porte qui sont les seuls restes de la cathédrale construite à Bari, dans la première moitié du XIe siècle, par l'archevêque Bizantius. Sur le champ de la plaque le marbre gravé et incrusté de cire reproduit quelque étoffe byzantine ou sarrasine inspirée de modèles persans : des oiseaux symétriquement disposés peuplent les branches d'un arbre stylisé.

De même que la *transenna*, la chaire, qui ne porte aucune signature[1], doit être attribuée à maître Nicola ou à quelqu'un de ses aides. Cette chaire, de forme rectangulaire, comme l'ambon, est parfaitement conservée, avec ses quatre colonnettes (Pl. XXX *bis*). Deux de ces colonnettes sont striées des mêmes cannelures en hélice que les colonnettes placées aux angles de l'ambon; le dessin des fleurons qui sont gravés sur les autres colonnettes, les cannelures creusées sur les pilastres des angles, la technique des incrustations remplies de mastic sont autant de détails qui se retrouvent dans l'ouvrage authentique du prêtre-sculpteur. Deux des plaques qui forment le parapet sont encore, en plein XIIIe siècle, des imitations des *transennæ* décorées d'entrelacs, de méandres et de feuillages plats encadrés dans des cercles (*fig.* 16). Mais l'artiste qui a exécuté la chaire de Bitonto a égayé la sévère uniformité des motifs archaïques par une polychromie qui leur prête l'éclat joyeux des décorations sarrasines, où la froideur des combinaisons géométriques est animée par les jeux des couleurs. Outre les rondelles de marbre disposées en chapelet sur les bordures, on remarque, au centre de chacun des losanges curvilignes formés par les méandres, une lamelle de verre, en forme de losange ou de cercle, appliquée sur un morceau de plâtre peint et doré, où est figuré un animal ou un oiseau. Dans leur encadrement de marbre, guilloché de feuillages à facettes, ces peintures sous verre, que le temps a brunies, font l'effet de médaillons émaillés[2].

Le prêtre sous la direction duquel furent exécutés l'ambon, la *transenna* et la chaire de Bitonto, a fait preuve d'un goût assez ingénieux dans l'adaptation des motifs les plus archaïques et d'une imagination assez riche pour qu'on doive désirer de connaître d'autres œuvres de ce maître. A Bitonto même, les chapiteaux de la chaire, avec leur feuillage gravé, leurs pommes de pin, leurs boules en forme de coquilles, leurs oiseaux affrontés, diffèrent des chapiteaux de la nef par un travail de ciseau plus précis et plus sec. Au contraire les chapiteaux multiformes alignés tout le long de la galerie extérieure du *triforium*

1. Je ne sais où l'auteur anonyme d'un article consacré à Bitonto (dans la publication intitulée : *Nella Terra di Bari*, Trani, Vecchi, 1898, p. 27), a pu prendre le nom de maître Bonifacio, auquel il attribue cette chaire.

2. Dans la nef de Bitonto, et à droite de l'entrée, on remarque entre deux colonnes une grande cuve baptismale, qui est contemporaine de l'ambon, du fragment de transenna et de la chaire. Cette cuve, décorée seulement de rubans de feuillages secs et uniformes, est remarquable surtout par l'ampleur de son galbe. Un dessin suffisant dans l'*Atlas* de Schulz (pl. LXI, fig. 9), sans indication de provenance.

rivalisent de fantaisie avec les compositions décoratives de maître Nicola. Hors de Bitonto, on a retrouvé dans la cathédrale de Bari quelques fragments d'un ambon [1], dont l'aigle et la figurine humaine ressemblent beaucoup aux morceaux correspondants de l'ambon conservé dans la cathédrale de la ville voisine; les parapets de l'ambon de Bari étaient, eux aussi, surmontés, à leurs angles, de grosses boules finement ouvragées (*fig.* 312). Mais à tous ces fragments il manque les touches de couleur dont Nicola a relevé ses ouvrages de marbrier. En réalité, la seule œuvre du sculpteur de l'ambon de Bitonto dont l'auteur soit connu par un témoignage authentique est une œuvre d'architecte, le campanile de Trani, où Nicola a gravé sa signature, avec son double titre de prêtre et de *protomagister*. L'histoire doit tirer de l'obscurité le nom de l'artiste qui a montré la même virtuosité à élever l'audacieuse arcade qui porte le campanile de Trani, et à sertir dans ses énormes joyaux des cabochons de marbre antique et des disques de verroterie. Mais le premier titre de gloire du prêtre architecte et sculpteur reste ce mobilier sans pareil de la cathédrale de Bitonto, la seule œuvre apulienne qui soit orientale, non seulement par les formes, mais par la couleur, la seule qui ne pâlisse point à côté de l'éclatante polychromie des ambons et des candélabres de marbre que les artisans de Campanie avaient imités d'après les modèles créés à Palerme.

III

Tandis que les thèmes décoratifs du XIIe siècle achevaient de déployer leur richesse dans l'art apulien contemporain de Frédéric II, la sculpture monumentale à sujets religieux, qui, sous la domination normande, n'était représentée que par des essais timides et grossiers, se développe sur les portails.

A l'entrée de la cathédrale de Trani, les patriarches et les prophètes de marbre se trouvaient relégués encore sur la face interne des montants. Quelques images saintes sont sculptées à la même place sur les montants du portail de l'église Sant'Andrea, à Barletta, dont le linteau porte la signature d'un sculpteur de Raguse, établi à Trani :

INCOLA TRANENSIS SCULPSIT SIMEON RAGUSEUS. DOMINE MISERERE.

Ce Dalmate s'est souvenu du portail de la cathédrale apulienne près de laquelle il habitait; mais il a donné à ses figures un sens religieux que n'avait point la simple histoire d'Abraham et de Jacob. De l'un des montants à l'autre, le Christ debout et bénissant regarde la Vierge qui allaite l'Enfant. Au-dessous de la Vierge, deux

1. Au musée provincial de Bari, dans le corridor de l'entrée.

groupes, usés par le passage des fidèles, représentent Adam et Ève au pied de l'arbre de la science, et Adam et Ève chassés du paradis par l'Ange (*fig.* 307). La Rédemption suit la chute; Ève la pécheresse est comme blottie aux pieds de la nouvelle Ève, mère du Sauveur. Le portail de Trani n'avait qu'un encadrement surmonté d'une archivolte semi-circulaire ; celui de Barletta a un tympan sculpté. Un groupe solennel est formé, entre le linteau et l'archivolte, par les trois personnages de la Δέησις byzantine : le Précurseur et la Vierge voilée du *maphorion* s'inclinent devant le trône sur lequel est assis le Rédempteur, bénissant à la grecque. A côté des sigles grecs ($\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$ et $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\Theta\Upsilon}$), on lit, près de saint Jean-Baptiste, des lettres latines ($\overline{\text{S}}$. $\overline{\text{IOH}}$. $\overline{\text{BAT}}$.), et, sur le livre du Christ, le verset : Ego sum Pastor bonus. Des deux côtés du groupe, deux anges agenouillés balancent des encensoirs (*fig.* 308).



Fig. 307. — Montants du portail de l'église de Sant'Andrea, a Barletta.

Ces diverses figures n'ont point le style âpre et vigoureux des sculptures du portail de Trani : les draperies, au lieu d'être striées de gravures parallèles, régulièrement espacées sur une surface arrondie et polie, sont finement plissées. Le travail du ciseau fait penser à la ciselure des ivoires byzantins. La Δέησις du tympan est un véritable triptyque de marbre, semblable à ceux qui ont été encastrés dans les parois de Saint-Marc de Venise. Mais certains détails inconnus de l'art byzantin sont ajoutés à la triple arcade qui abrite le groupe céleste : les bases des colonnes forment comme autant de niches carrées, dans lesquelles sont logées les têtes des quatre symboles des Évangélistes; les colonnettes supportent des chapiteaux à crochets qui ont le galbe des chapiteaux français ou allemands du commencement du XIII[e] siècle.

Dans ce mélange d'éléments hétérogènes, une part doit-elle être faite aux souvenirs que le sculpteur dalmate, habitant de Trani, a pu rapporter de son pays natal? C'est dans la première moitié du XIII[e] siècle que la cathédrale de Raguse a été rebâtie ; mais cette cathédrale a perdu jusqu'aux moindres traces de son architecture ancienne. Quant au portail de Traù, signé en 1240 par un sculpteur slave qui connaissait des modèles germaniques[1], il

1. Eitelberger, *Mittheil. der K. K. Central-Commission*, V, 1886, p. 199-204 ; — Jackson, *Dalmatia, the Quarnero and Istria*, Oxford, 1887, II, p. 112-119, pl. XXI.



groupes, usés par le passage des fidèles, représentent Adam et Eve au pied de l'arbre de la science, et Adam et Ève chassés du paradis par l'Ange (*fig.* 307). La Rédemption suit la chute; Eve la pécheresse est comme blottie aux pieds de la nouvelle Ève, mère du Sauveur. Le portail de Trani n'avait qu'un encadrement surmonté d'une archivolte semi-circulaire ; celui de Barletta a un tympan sculpté. Un groupe solennel est formé, entre le linteau et l'archivolte, par les trois personnages de la Δέησις byzantine : le Précurseur et la Vierge voilée du *maphorion* s'inclinent devant le trône sur lequel est assis le Rédempteur, bénissant à la grecque. A côté des sigles grecs ($\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$ et $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\Theta\Upsilon}$), on lit, près de saint Jean-Baptiste, des lettres latines (S. $\overline{\text{IOH}}$. $\overline{\text{BAT}}$.), et, sur le livre du Christ, le verset : Ego sum Pastor bonus. Des deux côtés du groupe, deux anges agenouillés balancent des encensoirs (*fig.* 308).

Fig. 307. — Montants du portail de l'église de Sant'Andrea, à Barletta.

Ces diverses figures n'ont point le style âpre et vigoureux des sculptures du portail de Trani : les draperies, au lieu d'être striées de gravures parallèles, régulièrement espacées sur une surface arrondie et polie, sont finement plissées. Le travail du ciseau fait penser à la ciselure des ivoires byzantins. La Δέησις du tympan est un véritable triptyque de marbre, semblable à ceux qui ont été encastrés dans les parois de Saint-Marc de Venise. Mais certains détails inconnus de l'art byzantin sont ajoutés à la triple arcade qui abrite le groupe céleste : les bases des colonnes forment comme autant de niches carrées, dans lesquelles sont logées les têtes des quatre symboles des Évangélistes; les colonnettes supportent des chapiteaux à crochets qui ont le galbe des chapiteaux français ou allemands du commencement du XIIIe siècle.

Dans ce mélange d'éléments hétérogènes, une part doit-elle être faite aux souvenirs que le sculpteur dalmate, habitant de Trani, a pu rapporter de son pays natal ? C'est dans la première moitié du XIIIe siècle que la cathédrale de Raguse a été rebâtie ; mais cette cathédrale a perdu jusqu'aux moindres traces de son architecture ancienne. Quant au portail de Traù, signé en 1240 par un sculpteur slave qui connaissait des modèles germaniques[1], il

1. Eitelberger, *Mittheil. der K. K. Central-Commission*, V, 1886, p. 199-204 ; — [illegible] *Dalmatia, the Qua*[illegible] Oxford, [illegible] II, p. 112-119, pl. XXI.



Fontemoing, Éditeur Phototypie Berthaud.

PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE BITONTO

Commencement du XIIIe siècle.

ne ressemble aucunement au portail signé par Siméon de Raguse. Cet étranger, qui s'établit à Trani et qui travailla à Barletta, doit être compté parmi les sculpteurs



Cliché Moscioni.

Fig. 308. — Portail de l'église de Sant'Andrea, a Barletta, œuvre du sculpteur Siméon de Raguse.

apuliens. Comme maître Nicola, le sculpteur de l'ambon de Bitonto, il a introduit dans la composition de son œuvre des motifs byzantins très archaïques : les entrelacs qui accompagnent sur les montants l'image de la Vierge et celle du Christ, les fleurons et les rinceaux plats qui sont comme gravés sur le linteau avaient figuré, au temps de

l'empereur Basile II, vers l'an mil, sur les bordures du grand rouleau d'*Exultet* destiné à la cathédrale de Bari.

Les figures groupées sur le linteau et le tympan du portail de la cathédrale de Bitonto ressemblent beaucoup plus, par l'attitude légèrement inclinée et par le travail des draperies, aux reliefs du portail de Trani que les sculptures de l'artiste dalmate établi à Trani ; mais les sujets religieux représentés à Bitonto sont tous empruntés au Nouveau Testament.

Sur le linteau sont alignés les groupes de *l'Annonciation*, de *la Nativité*, de *l'Adoration des Mages*, et de *la Présentation au Temple*. Le tympan est occupé tout entier par la scène de *la Descente aux Limbes*. L'Ανάστασις byzantine, si exactement copiée sur les plaques de bronze fondues par Barisanus de Trani, est à peine reconnaissable dans cette file de personnages aux gros yeux, symétriquement disposés pour remplir le cadre semi-circulaire ; sous le vêtement uniforme et raide qui pèse sur les épaules des élus, il est impossible de désigner les acteurs ordinaires de la scène : les premiers Parents ou les rois patriarches, David et Salomon (Pl. XXXI).

Le portail de la cathédrale de Ruvo, voisin du portail de Bitonto, diffère entièrement de ce dernier par la disposition des figurines empruntées au cycle chrétien. Parmi les rosaces qui décorent la bande extérieure de l'encadrement de marbre le sculpteur a introduit cinq médaillons, sur lesquels sont esquissés en quelques traits l'Agneau de Dieu et les quatre symboles des Évangélistes. Sous l'archivolte saillante des anges sont blottis, les uns tenant des instruments de musique et des banderoles, les autres balançant des encensoirs vers une image du Christ en gloire, qui occupe le sommet de l'archivolte, flanquée de deux demi-figures minuscules, la Vierge et saint Jean-Baptiste (*fig.* 309). Dans cette décoration, qui rappellera la série de figurines sculptées sous la direction d'un maître étranger sur l'arcade centrale du porche de San Clemente a Casauria (*fig.* 267), il est impossible de méconnaître un souvenir lointain des portails du Nord, avec leurs multiples archivoltes, dont chaque claveau semble prendre vie et se métamorphoser en une figure d'ange ou d'élu, de Vertu ou de Science personnifiée.

Les portails de ce type sont rares en Italie : ceux des cathédrales de Borgo San Donnino et de Foligno, si éloignés qu'ils soient l'un de l'autre, doivent être tous deux attribués à des sculpteurs lombards qui auront subi des influences venues d'au-delà des Alpes. La région apulienne ne possède qu'un second portail qui puisse rappeler celui de Ruvo : c'est le portail de la petite basilique de Cerrate, non loin de Lecce. Ce portail est encadré d'un double bandeau de rinceaux et de feuillages, dont le travail rappelle la décoration de l'église San Nicola e Cataldo de Lecce, fondée par Tancrède. Sous l'archivolte qui abrite la baie sont disposées des figurines de haut-relief. Les couches épaisses de crépi à la chaux qui ont empâté ces sculptures laissent distinguer les images suivantes : la Vierge de l'*Annonciation*, la *Visitation*, les *Mages*, la Vierge couchée dans le petit lit de la *Nativité*, l'Enfant lavé par une des sages-femmes dans la cuve traditionnelle en forme de calice ;

enfin, au-dessus du chapiteau placé à droite de l'entrée, l'Ange de l'Annonciation, qui fait face à la Vierge, placée au-dessus de l'autre chapiteau (*fig.* 310).



Cliché A. de Mattia, Bari.

FIG. 309. — PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE RUVO.

La Capitanate participa à ce développement de la sculpture religieuse, qui se manifeste aux environs de l'an 1200 jusqu'au milieu de la Terre d'Otrante. Le portail de l'église Santa Maria Maggiore, à Monte Sant' Angelo, est daté de 1198. La série des sujets sacrés commence sur l'un des chapiteaux, qui porte les figurines des trois rois Mages. Ceux-ci se

dirigent vers la Vierge, qui est représentée dans le tympan, vue à mi-corps, et tenant l'Enfant. La grande figure centrale est accompagnée de deux anges et des quatre symboles des Évangélistes : dans un coin du tympan, une figurine agenouillée est le prêtre donateur, nommé Boniface (Pl. XXX).

La décoration du portail latéral de San Leonardo, près Siponto, ressemble assez étroitement à celle du portail de Monte Sant'Angelo pour que l'on puisse attribuer ces deux portails à un même atelier local. Les quatre symboles des Évangélistes reparaissent au portail de San Leonardo, où, groupés deux à deux, ils commencent la file des animaux qui se mêlent aux rinceaux de l'archivolte. Les rois Mages sont groupés, comme à Santa Maria Maggiore, sur l'un des chapiteaux; la Vierge tenant l'Enfant est assise devant eux : entre le premier des Mages et l'Enfant on distingue l'étoile miraculeuse. Le groupe qui fait pendant à l'Adoration des Mages sur l'autre chapiteau représente Balaam sur son âne, arrêté par un ange. Le tympan est occupé par une image du Christ, trônant dans une auréole elliptique soutenue par deux anges. Un groupe de relief plus accusé est disposé sous le fronton du portail : deux saints, vêtus du capuchon monastique, et dont l'un tient une chaîne, regardaient une figure centrale qu'un tremblement de terre a fait tomber (Pl. XXXII)[1]. Cette figure se trouve déposée dans un coin obscur de la nef abandonnée; elle représente le patron de l'église, saint Léonard, vu à mi-corps, et coiffé de son capuchon; une chaîne posée sur son épaule fait reconnaître en lui le protecteur des prisonniers (*fig.* 311)[2].



FIG. 310. — PORTAIL DE L'ÉGLISE SANTA MARIA DI CERRATE (PROVINCE DE LECCE).

L'école de sculpture dont les deux portails de la petite église de Monte Sant'Angelo et de l'église de San Leonardo sont les œuvres les mieux conservées, avait probablement son centre à Foggia[3]. La cathédrale de cette ville, dont le portail ancien est remplacé par une

1. Lenormant, qui a publié le premier une photographie de ce portail, a pris le groupe des trois moines pour le groupe traditionnel formé par le Christ, la Vierge et saint Jean-Baptiste (*Gazette archéol.*, 1883, p. 151; pl. XXIV).

2. Des chaînes rouillées sont encore suspendues aux murs décrépits de l'église, à côté d'autres ex-voto, béquilles vermoulues ou escopettes dont la batterie a éclaté.

3. Il faut ranger parmi les œuvres de cette école, exécutées vers l'an 1200, la décoration sculptée de l'un des portails latéraux de la cathédrale de Troja. Le tympan de ce portail est entouré d'une archivolte en fer à cheval, qui rappelle



dirigent vers la Vierge, qui est représentée dans le tympan, vue à mi-corps, et tenant l'Enfant. La grande figure centrale est accompagnée de deux anges et des quatre symboles des Évangélistes : dans un coin du tympan, une figurine agenouillée est le prêtre donateur, nommé Boniface (Pl. XXX)[1].

La décoration du portail latéral de San Leonardo, près Siponto, ressemble assez étroitement à celle du portail de Monte Sant'Angelo pour que l'on puisse attribuer ces deux portails à un même atelier local. Les quatre symboles des Évangélistes reparaissent au portail de San Leonardo, où, groupés deux à deux, ils commencent la file des animaux qui se mêlent aux rinceaux de l'archivolte. Les rois Mages sont groupés, comme à Santa Maria Maggiore, sur l'un des chapiteaux ; la Vierge tenant l'Enfant est assise devant eux : entre le premier des Mages et l'Enfant on distingue l'étoile miraculeuse. Le groupe qui fait pendant à l'Adoration des Mages sur l'autre chapiteau représente Balaam sur son âne, arrêté par un ange. Le tympan est occupé par une image du Christ, trônant dans une auréole elliptique soutenue par deux anges. Un groupe de relief plus accusé est disposé sous le fronton du portail : deux saints, vêtus du capuchon monastique, et dont l'un tient une ch[illegible] regardaient une figure centrale qu'un tremblement de terre a fait tomber (Pl. XXXII). Cette figure se trouve déposée dans un [illegible] obscur de la nef abandonnée ; elle représente le patron de l'église, saint Léonard, vu à mi-corps, et coiffé de son capuchon ; une chaîne posée sur son épaule fait reconnaître en lui le protecteur des prisonniers (*fig.* 311)[2].



FIG. 310. — PORTAIL DE L'ÉGLISE SANTA MARIA DI CERRATE [illegible]

L'école de sculpture dont les deux portails de la petite église de Monte Sant'Angelo et de l'église de San Leonardo sont les œuvres les mieux conservées, avait probablement [illegible] centre à Foggia[3]. La cathédrale de cette ville, dont le portail ancien est remplacé [illegible]

1. Lenormant, qui a publié le premier une photographie de ce portail, a pris le [illegible] groupe traditionnel formé par le Christ, la Vierge et saint Jean-Baptiste [illegible]
2. Des chaînes [illegible] sont encore suspendues aux murs de l'église [illegible] escopettes dont la batterie a éclaté.
3. Il faut ranger parmi les œuvres de cette école, exécutées vers l'an 1200, la décoration sculptée de [illegible] de Troia. Le tympan de ce portail est [illegible]



PORTAIL DE L'ÉGLISE SAN LEONARDO, PRÈS SIPONTO

Commencement du XIII[e] siècle.

porte d'architecture baroque, n'a conservé de la décoration sculptée de sa façade que les grappes de monstres suspendues sous une corniche saillante : des monstres tout pareils fourmillent autour de l'abside de San Leonardo. La façade de la cathédrale de Foggia était probablement décorée de la même manière que celle de la cathédrale de Termoli.

Les statuettes de haut-relief qui se trouvaient disposées dans les baies de cette dernière façade, ont été pour la plupart brisées et décapitées par les turcs, lorsqu'ils débarquèrent à Termoli, et mirent la ville à feu et à sang. Pourtant les inscriptions gravées à côté des têtes martelées permettent de reconnaître quelques-uns des personnages représentés. La scène qui occupait le tympan est *la Présentation au Temple ;* à côté de saint Joseph et de la Vierge (*Mater Dei*), le vieillard Siméon est désigné par les paroles que lui prête l'Évangéliste : NUNC DIMITTIS SERVUM TUUM IN PACE. Des deux côtés du portail, deux évêques sont debout sur des consoles ; l'un d'eux est saint BASSUS, évêque de Nice, le patron de la cathédrale. Dans l'encadrement de l'une des fenêtres aveugles, on distingue les restes du groupe de *l'Annonciation* (*fig.* 295).

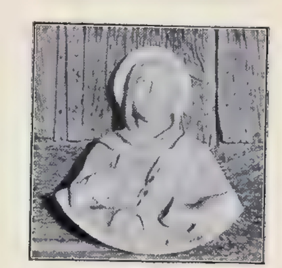


FIG. 311. — SAINT LÉONARD, RELIEF PROVENANT DU PORTAIL DE SAN LEONARDO DE SIPONTO.

Ce développement tardif de la sculpture religieuse dans un pays qui, comme l'Apulie, avait gardé sa large part des traditions artistiques de l'Orient chrétien, doit être rapproché d'un fait du même ordre qui se manifeste, vers le même temps, dans la ville de Venise, restée sous la tutelle étroite de la civilisation byzantine. Une école de sculpteurs vénitiens s'est appliquée pendant le XIIIe siècle à décorer l'église de Saint-Marc d'une quantité d'images saintes en marbre. Les grandes icones en relief qui se trouvent encastrées dans les parois extérieures et intérieures de l'église ducale, saints guerriers au fier visage d'éphèbe, évangélistes au front pensif, sont du style byzantin le plus noble[2]. Les modèles de ces icones ont été de grands reliefs de marbre, rapportés après l'expédition de 1204 par les vaisseaux du doge Dandolo, et dont quelques-uns, placés aux murs de Saint-Marc, se distinguent à peine par leurs inscriptions grecques des imitations savantes qu'ils ont suscitées[3]. En même temps que les sculpteurs vénitiens rangeaient au hasard sur les parois de l'église une assemblée de saints de toutes grandeurs, ils ont disposé, au-dessus

nombre d'archivoltes du XIIIe siècle (voir plus haut, p. 647), et qui s'oppose à l'archivolte en plein cintre surhaussé du vieux portail de la façade méridionale. Dans ce tympan le Christ est représenté debout entre deux anges, foulant aux pieds l'aspic et le basilic (Pl. XVI). Le groupement des figures et le travail des draperies rappellent d'une manière frappante le relief du portail de Monte Sant' Angelo qui est daté de 1198.

2. Le seul historien qui ait accordé à ces icones de marbre l'attention qu'elles méritent est M. VENTURI (*Storia dell' arte ital.*, II, p. 515 et suiv. ; voir en particulier les figures 370-372, et le commentaire qui les accompagne).

3. La plus majestueuse de ces icones du XIe et du XIIe siècle, arrachées aux églises de Constantinople et dont aucun exemplaire ne semble être resté en Orient, est un grand triptyque de marbre representant la Δέησις, avec des inscriptions grecques dont les sigles n'ont jamais été reproduits en pays d'Occident (*La Basilica di San Marco*, planche I ; t. V, M. 10 ; — E. MOLINIER, *Venise, ses arts décoratifs*, Paris, 1889, p. 2). M. Venturi considère à tort, suivant moi, cette Δέησις comme une imitation vénitienne d'un ivoire byzantin (*ouv. cité*, p. 535).

des baies de forme capricieuse ouvertes dans le vaste porche, quelques images saintes et jusqu'à des scènes religieuses qui se groupent entre elles et font corps avec l'édifice. Un buste de la Vierge avec l'Enfant, un Christ viril ou un Christ Emmanuel au visage imberbe est placé au haut d'une arcade en accolade, de tracé arabe, entre deux figures d'anges ou de prophètes[1], symétriquement inclinés, comme les anges sculptés pour l'église de la Vierge, à Constantinople, et pour le grand portail de Saint-Nicolas de Bari[2]. Sous la plus capricieuse de toutes les arcades, dont le cadre est orné de figurines d'anges alternant avec des demi-boules ciselées, semblables à celles qui figurent sur les portails apuliens, le tympan est rempli par un bas-relief qui représente la *Nativité*[3]. Dans ce groupe, comme dans les autres figures sculptées au-dessus des fenêtres du porche, tout est byzantin, les détails de l'iconographie comme l'accent du dessin. Mais la connaissance plus ou moins directe des monuments de Constantinople n'a pu suggérer aux artistes de Venise l'idée de représenter en sculpture une scène évangélique qui, dans une église d'Orient, eût été représentée en mosaïque ou en peinture.

D'autres influences ont directement agi sur le développement de la sculpture religieuse à Venise : elles se laissent reconnaître dans la décoration du grand portail central de Saint-Marc. Cette décoration comprend une suite de bas-reliefs qui représentent les mois de l'année avec les attributs ordinaires que donnent à ces allégories les miniaturistes byzantins. Mais le style des figurines est moins oriental que « roman », et la place que les reliefs occupent à la suite les uns des autres sous l'archivolte du portail est celle qui est réservée à des représentations du même cycle dans plus d'une cathédrale de France. D'autres séries de sculptures qui se suivent sous d'autres archivoltes de la façade de Saint-Marc n'appartiennent plus à l'art byzantin ni par le style, ni par le sujet. Les figures des Vertus et les images populaires des différents métiers font partie des traités de morale et des leçons de choses que les portails du Nord offraient aux regards des fidèles. Un tel ensemble n'a pu être conçu et exécuté que par un de ces maîtres lombards qui traduisirent en marbre quelques chapitres de la vaste encyclopédie de pierre dont le texte s'était formé dans les chantiers de Saint-Denis et de Chartres.

La singulière combinaison d'éléments orientaux et occidentaux qui a formé la décoration sculptée du porche de Saint-Marc de Venise peut être discernée de même sur les bas-reliefs des portails apuliens qui ont été sculptés depuis les dernières années du XIIe siècle jusqu'au milieu du XIIIe. La Δέησις du portail de Sant'Andrea de Barletta et l'Ἀνάστασις de la cathédrale de Bitonto sont, dans l'art chrétien, les sujets orientaux les plus faciles à reconnaître. La place d'honneur attribuée à la *Présentation au Temple*, au-dessus de l'entrée de la cathédrale de Termoli, rappelle l'importance que les peintres des grottes

1. *La Basilica di San Marco*, *Planches*, t. II, pl. XCVIII, n° 138; pl. CV, n° 150; t. VI, n° 256, N. 9. — Ch. Errard, *l'Art byzantin*, I, *Venise*, pl. I.
2. Voir plus haut, p. 470.
3. *La Basilica di San Marco*, *Planches*, t. II, pl. XXXIX.

basiliennes d'Apulie avaient donnée à cette scène[1]. Cependant le type et la draperie de la plupart des figures sculptées au XIIIe siècle par des marbriers apuliens n'ont point été imités de modèles byzantins. Les grappes d'anges suspendues à l'archivolte saillante du portail de Ruvo sont, comme les images des Vertus, des Mois et des Métiers rangées sous l'arcade supérieure du grand portail de Saint-Marc, un souvenir incontestable de l'art du Nord.

Des images saintes de style byzantin s'étaient montrées sur les portails apuliens dès les premières années du XIIe siècle ; dans le cours du même siècle, des marbriers lombards qui avaient acclimaté dans l'art apulien, comme dans l'art campanien, une foule de monstres inconnus, avaient aussi sculpté quelques figures humaines d'un style nouveau, qui avaient un sens instructif ou édifiant. Les sculpteurs apuliens qui travaillèrent au temps de Frédéric II semblent avoir uni, dans une combinaison originale, les souvenirs de la sculpture religieuse créée par leurs prédécesseurs et les créations de l'art septentrional, dont l'influence continuait de pénétrer lentement dans les Pouilles. Mais ces décorateurs féconds et ingénieux ne surent jamais donner aux héros de l'histoire sacrée la majesté des saints de marbre qui dressent leur haute taille sur les parois éclatantes de Saint-Marc ; ils ne furent pas initiés, même pendant le XIIIe siècle, à la science théologique qui avait trouvé des interprètes italiens dans quelques sculpteurs de l'Italie du Nord.

1. Dans deux chapelles voisines l'une de Massafrà, l'autre de Matera, la *Présentation au Temple* occupe soit une niche spéciale, soit même une petite abside, derrière un autel.



FIG. 312. — BOULE OUVRAGÉE PROVENANT DE L'AMBON DE LA CATHÉDRALE DE BARI.

CHAPITRE IV

LES INFUENCES SEPTENTRIONALES DANS LA SCULPTURE ET L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE

I. — Chapiteaux des tabernacles de la cathédrale de Bari et de la cathédrale de Bitonto, ouvrages d'Alfano de Termoli (vers 1230), et de Gualtiero de Foggia (1240); « crochets » et guivres empruntés au décor végétal et animal du Nord. — L'ambon de la cathédrale de Spalato et les ambons apuliens du XIIIe siècle. — Chapiteaux à « crochets » dans la crypte de la collégiale de Foggia, dans l'église palatine d'Altamura et dans la cathédrale de Matera.

II. — Éléments d'architecture septentrionale dans l'art apulien. Voûtes d'ogives sur le chœur reconstruit de la cathédrale de Troja et sur deux travées de la collégiale de Barletta. — Combinaisons de l'art local et de l'art du Nord dans l'élévation de la cathédrale de Ruvo; la façade; faux *triforium;* colonnettes et arcs formerets préparés pour une voûte d'ogives. — Un mystérieux édifice de Monte Sant'Angelo. Sculptures primitives du portail et des chapiteaux de la chapelle inférieure. L'inscription; le mot *tumba* dans le sens de voûte. Disposition des deux étages, surmontés d'une coupole ovoïde. Cet édifice est un clocher, dans la construction duquel sont combinées l'architecture apulienne et l'architecture bourguignonne.

III. — Les églises de pur style français. — Au commencement du XIIIe siècle, l'influence artistique des Clunisiens est remplacée en Italie par celle des Cisterciens. Santa Maria d'Arbona reproduit, dans les Abruzzes, le plan de l'église de Casamari. — L'église bénédictine de Santa Maria di Calena, à l'extrémité du promontoire du Gargano; plan imité d'un modèle cistercien : voûtes en berceau perpendiculaires à l'axe de la nef. — Les imitations de l'architecture cistercienne en Toscane et dans les Abruzzes : la cathédrale de Lanciano; son porche, ses voûtes d'ogives; son portail bourguignon de style antique.

IV. — L'église bourguignonne des chanoines du Saint-Sépulcre, à Barletta, plus archaïque que les églises cisterciennes d'Italie : elle est le monument de la petite colonie fondée à Barletta par les ordres militaires et religieux de la Terre Sainte. — L'église San Giovanni Battista, à Matera; extérieur d'église apulienne; intérieur d'église cistercienne. Cette église a été bâtie vers 1230 par des religieuses venues de Saint-Jean d'Acre. — L'architecture cistercienne revient de l'Orient latin en Basilicate. — La cathédrale de Cosenza, édifice de style champenois en pleine Calabre.

V. — Imitations de ces monuments qui peuvent être désignées avec certitude. — L'église du Saint-Sépulcre, à Barletta, a été une école d'art bourguignon pour des architectes locaux qui ont travaillé à Barletta même, à Ruvo, à Monte Sant'Angelo. — Nombreux détails de style français ou germanique relevés dans les monuments apuliens, et qui ne s'expliquent pas par l'influence des églises d'architecture française bâties dans l'Italie méridionale au temps de Frédéric II.

L'influence de l'art du Nord, qui a contribué au développement de la sculpture religieuse en Apulie, sous le règne de Frédéric II, se manifeste d'une manière plus évidente dans quelques morceaux de sculpture décorative, signés par des artistes locaux, et dans une série de détails d'architecture.

I

Un mélange singulier de formes apuliennes et étrangères distingue trois chapiteaux, réunis au Musée Provincial de Bari, et qui sont les seuls restes du *ciborium* élevé au-dessus du maître-autel de la cathédrale de cette ville par le sculpteur Alfano de Termoli. Le nom de

ce maître est répété dans trois distiques gravés sur les trois tailloirs. L'un de ces chapiteaux est une imitation frappante des deux chapiteaux du ciborium de Saint-Nicolas qui sont flanqués de quatre statuettes d'anges. Sur le chapiteau qui provient de la cathédrale, on distingue, entre les anges, deux images de donateurs; l'un d'eux est à genoux; l'autre, debout, tient à la main un fleuron identique à celui qui termine le sceptre porté par l'une des figurines sculptées sur la rampe de l'ambon de Bitonto (*fig.* 313). Au-dessus du donateur debout, on peut lire le nom d'Effrem, qui fut celui d'une riche famille de marchands de Bari. L'ins-

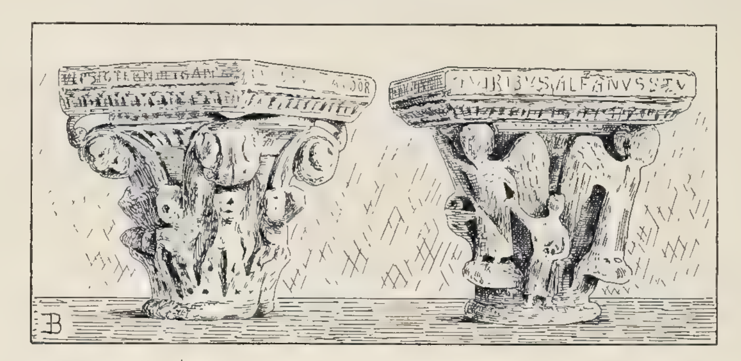


FIG. 313. CHAPITEAUX PROVENANT D'UN TABERNACLE DE LA CATHÉDRALE DE BARI, PAR ALFANO DE TERMOLI.

cription gravée sur le tailloir de ce chapiteau répète le nom du donateur, à côté de celui du sculpteur :

† VIRIBUS ALFANUS STUDUIT QUOD SCULPERE TOTIS
EFFREM LEGAVIT; COMPLEVIT CURA NEPOTIS[1].

Les deux autres chapiteaux conservés n'ont plus aucune ressemblance avec le ciborium qui porte l'image émaillée du roi Roger. L'un d'eux est couvert de feuillages assez gros, qui s'enroulent aux angles de manière à former des « crochets » pesants, pareils à ceux qui flanquent certains chapiteaux allemands du XIIIe siècle. On lit sur le tailloir :

† ALFANUS CIVIS ME SCULPSIT TERMOLITANUS
CUJUS QUA LAUDOR SIT BENEDICTA MANUS.

Enfin, sur le troisième chapiteau, des guivres se recourbent et s'enlacent, de manière à dessiner comme des « crochets » vivants (*fig.* 314). L'inscription prête une voix aux monstres, pour leur faire proclamer la renommée du sculpteur :

† ASCENDIT RAMOS ISTARUM QUEQUE VIPERA
UT DIGNUM CLAMENT ALPHANUM LAUDIBUS EQUE.

1. Le nom seul d'Effrem était cité dans le distique autrefois gravé sur l'architrave du ciborium

OBTULIT HOC MUNUS EFFREM TIBI, VIRGO MARIA,
UT TIBI PLACEATUR EX TE CARO FACTA SOFIA.

Ces morceaux de sculpture, auxquels leur auteur attachait un si haut prix qu'il les a signés un par un, ont été attribués par les érudits apuliens à trois siècles différents. Beatillo, qui écrivait au XVIIe siècle son *Histoire de Bari*, et qui voyait alors le *ciborium* de la cathédrale encore debout sur ses quatre colonnes et sur ses gradins[1], voulait faire remonter ce monument au temps de l'archevêque Nicolas, qui occupa, de 1035 à 1062, le siège de Bari et de Canosa. Il appuya cette supposition invraisemblable sur une autre supposition toute gratuite, en faisant de ce Nicolas un membre de la famille Effrem, dont le nom se lisait sur l'architrave du *ciborium* et sur l'un des chapiteaux. Les inventions de Beatillo ont été admises comme des faits par Ughelli et par ceux qui l'ont copié. De nos jours, M. Nitto de Rossi a cru distinguer dans quelques lettres très frustes, qui étaient gravées sur le chapiteau où l'on a lu le nom d'Effrem, les initiales du nom *Griso Johannes;* il a admis en conséquence que Crisogiovanni Effrem, mort en 1365, avait fait commencer la construction du tabernacle; son neveu aurait achevé l'ouvrage, et le nouvel autel aurait été consacré en 1428. La plupart des indications que le savant chanoine a groupées sont tirées de la compilation très suspecte de Lombardi; la lecture même des sigles effacés, qui est le fondement de la thèse, reste plus que douteuse[2]. Enfin le chapiteau à crochets, qui porte la signature d'Alfano, comme le chapiteau aux anges et le chapiteau aux guivres, ne peut être attribué qu'au XIIIe siècle. C'est ce qu'avait bien vu M. l'ingénieur Fantasia, le premier qui ait consacré une étude critique à ces précieux fragments[3]. Deux documents authentiques, — un parchemin et une inscription, — viennent préciser l'indication donnée par l'examen du monument. En 1187, tandis que la cathédrale de Bari était encore en construction, Giovanni Amerosio, baron de Triggiano, légua par testament une somme de trente onces d'or, destinée à la construction du *ciborium* du maître-autel[4], et payable à

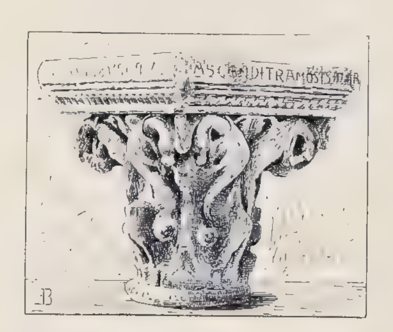


FIG. 314. — CHAPITEAU PROVENANT D'UN TABERNACLE DE LA CATHÉDRALE DE BARI, PAR ALFANO DE TERMOLI.

1. Avant la restauration de 1721, qui provoqua la démolition de l'ancien sanctuaire, on lisait sur ces gradins les vers suivants :

QUI DEUS EST, ET HOMO, MORTEM DUM VICIT AMARAM,
BLANDUS, NON TUMIDUS, CRUCIS ALME SCANDIT AD ARAM.
SI CUPIS ERGO, PATER, ETERNAM VINCERE MORTEM,
POST HUNC CONSCENDAS, QUI COELI DAT TIBI SORTEM.
(UGHELLI, *Italia sacra*, VII, col. 604.)

Les termes mêmes de cette exhortation au prêtre qui monte à l'autel attestent, comme le chapiteau aux quatre anges signé par Alfano, que les clercs et les artistes qui concouraient à la décoration de la cathédrale de Bari allaient chercher leurs modèles dans la basilique fameuse de Saint-Nicolas (Voir plus haut l'inscription gravée sur les degrés du chœur de cette basilique, p. 449).

2. La lecture la plus acceptable des lettres gravées au-dessus du donateur agenouillé serait : « *Cum socio.* »

3. *Annuario del R. Istituto tecnico e nautico di Bari*, VIII, 1889, p. 57-76, pl. I et II.

4. « Judicavit et precepit ut cum barensis mater ecclesia facta fuerit, dentur et expendantur de rebus suis pro ceburio ibi super altare faciendo, triginta uncias auri tarenorum Sicilie » (*Cod. diplom. barese*, I, 1897, n° 94, p. 174).

l'achèvement de l'édifice. En 1228, l'archevêque Marino fit prendre copie du testament et réclama le legs. Il est permis de conjecturer qu'alors deux membres de la famille Effrem, l'oncle et le neveu, intervinrent pour parfaire la somme nécessaire. En tout cas, il est très probable que le *ciborium* était achevé lorsque l'autel auquel il était destiné fut solennellement consacré, le 6 février 1233[1], par Bernardo, archevêque de Palerme et « familier » de l'empereur Frédéric II. C'est vers 1230 que l'on doit placer l'ouvrage d'Alfano de Termoli.

Quelques années plus tard, en 1240, un *ciborium* était installé dans le chœur de la cathédrale de Bitonto, dont le clergé rivalisait de magnificence avec celui de Bari. L'inscription de l'architrave, qui a été murée dans une salle de l'évêché[2], donne la date et fait connaître en même temps le nom du sculpteur, Gualtiero de Foggia :

PRESULE DOMINICO FUIT HEC FORMATA JUBENTE
CIBURII NORMA CLERO POPULOQUE PETENTE.
AD LAUDEM CHRISTI ME STRUXIT CURA MAGISTRI,
MUNERE PERMULTO FECIT HANC GUALTERIUS ULTRO
DE FOGIA DUXIT ORTUM QUI SIC BENE SCULPSIT
ANNIS MILLENIS TRANSACTIS BISQUE VICENIS
INSUPER ADDENDIS ANNIS PLUSQUE DUCENTIS
CUM GRANDI CURA FUIT HEC FORMATA FIGURA.

Gualtiero porte, dans un document, le titre de *magister comacenus*, qui, au XIIIe siècle, fut donné à d'autres artistes originaires de l'Italie méridionale, et qui est synonyme de « maître maçon »[3]. Il était fils de Riccardo de Foggia ; lui-même eut pour fils maître Paolo, qui mourut avant 1286[4].

De l'édicule élevé par Gualtiero de Foggia dans la cathédrale de Bitonto, il ne reste rien que quelques-unes des colonnettes qui, au-dessus de l'architrave, soutenaient un de ces toits de marbre en pyramide, dont le prototype avait été donné en Pouille par le *ciborium* de Saint-Nicolas de Bari. Ces colonnettes forment comme une petite balustrade devant un tombeau du XVIIIe siècle. Mais un chapiteau du *ciborium* détruit a été retrouvé et est conservé à Bitonto par M. le comte Rogadeo di Torrequadra. Ce chapiteau, le seul

1. BEATILLO, *Storia di Bari*, p. 127 ; LOMBARDI, *Vita degli arcivescovi Baresi*, p. 79 ; UGHELLI, *Italia sacra*, VII, col. 624. GARRUBA (*Serie critica dei pastori Baresi*, p. 199) a lu 1231. Voir le fac-simile du fragment conservé de l'inscription, donné par M. Fantasia (*Annuario... di Bari*, 1899, pl. II, *fig.* 6).

2. Cette inscription a été publiée pour la première fois, d'après un manuscrit du chanoine Martucci, par M. de Simone (*Pochi giorni a Bitonto*, Naples, 1876, I, p. 28). Le marbre original a été retrouvé par M. le comte Rogadeo di Torrequadra. Voir son article, dans la revue *Arte e Storia*, 1888, p. 12.

3. Cf. l'inscription qui se trouvait autrefois dans la petite chapelle de la Vierge élevée à Lanciano sur le pont romain : *Sacellum hoc beate Virginis puritatis matris Dei et nostre magister Andreas cum sociis de Lanziano comacinis solidis suis fecerunt*. A. D. MCCIII (A. ANTINORI, *Antichità storico-critiche, sacre e profane, nella regione dei Frentani*, Naples, 1798, p. 253).

4. PROLOGO, *Primi tempi della Città di Trani*, Giovinazzo, 1883, p. 36 ; [CARABELLESE], *Cod. diplom. barese*, III (*le Carte di Terlizzi*), n° XL, p. 301.

ouvrage de Gualtiero de Foggia qui nous soit parvenu, est orné de guivres en haut relief, toutes pareilles à celles qui se tordent autour de l'un des chapiteaux exécutés par Alfano de Termoli (*fig.* 315).

Les monstres sculptés pour les tabernacles des deux cathédrales de Bari et de Bitonto sont disposés sur les chapiteaux, tordus et contournés, exactement comme ils le seraient sur un chapiteau sculpté en France, aux environs de l'année 1200, ou un peu plus tard en Allemagne. Ce décor animal, qui n'a plus rien de commun avec la tradition byzantine, témoigne d'une influence septentrionale aussi clairement que le chapiteau à crochets destiné à figurer au-dessus du maître-autel de la cathédrale de Bari.

Fig. 315. — Chapiteau provenant du tabernacle de la cathédrale de Bitonto, par Gualtiero de Foggia.

Le pays le plus voisin de la Terre de Bari où l'on retrouve ces guivres, disposées deux à deux autour d'une corbeille de chapiteau, est la Dalmatie. Des chapiteaux presque identiques à ceux que Gualtiero de Foggia a sculptés pour le tabernacle de la cathédrale de Bitonto servent de supports aux archivoltes de l'ambon érigé sous la rotonde qui servit de tombeau à Dioclétien et qui, après le triomphe du christianisme, devint la cathédrale de Spalato (*fig.* 316)[1]. La ressemblance est si frappante qu'elle pourrait suffire à établir un lien historique entre les ateliers qui ont travaillé dans deux villes rapprochées plutôt que séparées par la mer. A part le décor des chapiteaux, l'ambon de Spalato, avec sa forme hexagonale et les six colonnes surmontées d'archivoltes moulurées qui soutiennent la plate-forme, diffère complètement d'un ambon comme celui de Bitonto. Mais les églises de la Terre de Bari ont possédé des ambons hexagonaux, dont l'élévation était identique à celle de l'ambon de Spalato. Tel était l'ambon de la cathédrale de Trani, qui fut démoli au commencement du XVIIIe siècle : ce monument est connu jusque dans le détail, grâce à une description ancienne[2]; son plan hexagonal a été récemment retrouvé, d'après la trace qu'avaient laissée sur le pavement les bases des six colonnes. La date de cet ambon



Fig. 316. — Chapiteau de l'ambon de la cathédrale de Spalato, d'après Jackson.

1. Jackson, *Dalmatia, the Quarnero and Istria*, II; p. 44-45, fig. 32, pl. XVII.
2. Beltrani, *Una inedita descrizione del Duomo di Trani*, 1899.

est inconnue. La cathédrale de Trani a pu s'enrichir d'un ambon dans la première moitié du XIIIe siècle, en même temps que les cathédrales de Bari et de Bitonto et que la cathédrale de Bisceglie, dont l'ambon, — qui fut détruit, comme celui de Trani, au XVIIIe siècle, — portait le millésime de 1237.

Deux pièces de mobilier d'église en marbre furent exécutées d'après un même modèle et sans doute vers la même époque, l'une sur la rive italienne, l'autre sur la rive illyrienne de l'Adriatique; d'autre part, les chapiteaux de l'ambon de Spalato appartiennent à un type qui est représenté de 1230 à 1240 par deux chapiteaux des tabernacles de Bari et de Bitonto. L'influence de l'art septentrional, dont ces divers chapiteaux sont les témoins, s'est-elle d'abord exercée en Apulie ou en Dalmatie? Il est impossible de le savoir.



FIG. 317.



FIG. 318.



FIG. 319.

CHAPITEAUX DE LA CATHÉDRALE DE MATERA.

D'autres chapiteaux de style français ou germanique se montrent, non plus sur des édicules isolés, mais au milieu d'un ensemble massif d'architecture et de décoration apulienne. Dans la crypte de la cathédrale de Foggia, l'un des quatre chapiteaux trapus qui reposent sur des colonnes de brèche rouge et violette porte des « crochets » de style septentrional, fixés à de larges attaches côtelées, qui sont elles-mêmes toutes brodées de folioles (*fig.* 294). Dans la cathédrale d'Altamura, les chapiteaux du triforium, disposés par couples, représentent deux types aussi différents que possible : des pyramides tronquées, sur lesquelles sont incisés des feuillages épineux d'un style tout local, voisinent avec des corbeilles ornées de « crochets » terminés par des rosettes en forme de large corolle (*fig.* 320).

La cathédrale de Matera, dont l'extérieur est comme un compromis entre les églises de la Terre de Bari et de la Terre d'Otrante, a une nef de basilique dont les chapiteaux, taillés dans le calcaire des plateaux voisins, diffèrent entièrement de ceux de Bitonto et des grands chapiteaux d'Altamura. La plupart des chapiteaux de Matera sont couverts de larges feuilles de fougères, dont les pointes se recourbent pour dessiner des crochets, auxquels pendent des pommes de pin. L'un de ces chapiteaux porte aux angles quatre bustes d'hommes, en costume du XIIIe siècle, sculptés en haut relief. Le réalisme vigoureux des

figures fait penser, comme les ornements caractéristiques des chapiteaux voisins, à l'art du Nord (*fig.* 317-319).

II

Quelques églises d'Apulie participent de l'art nouveau qui, vers le commencement du XIII[e] siècle, règne au-delà des Alpes, non seulement par divers détails de décoration, qui voisinent avec une série de motifs locaux, mais encore par un ou deux membres d'architecture étrangère greffés sur un corps d'édifice italien. La cathédrale de Troja fut prolongée, sous Frédéric II, par un chœur de plan carré, couvert, suivant le système adopté en France et en Allemagne, d'une voûte d'ogives, dont les nervures sont profilées en amande ; de même l'énorme rose qui fut établie au-dessus des parties anciennes de la façade et entourée d'une foule de monstres difformes, a le remplage des roses qui décorent les façades des églises cisterciennes, bâties en Italie sur des modèles français[1] ; les chapiteaux intercalés entre les rayons de la grande roue de marbre et les arcatures finement moulurées sont eux-mêmes des copies assez lourdes de chapiteaux à crochets.



Fig. 320. Triforium de la cathédrale d'Altamura.

Dans la collégiale de Barletta, les trois travées de l'église construite avant 1154, d'après le plan et l'élévation de Saint-Nicolas de Bari, sont suivies de deux travées qui, elles aussi, sont restées inachevées. Ces deux travées forment un excellent morceau d'architecture française. Les piliers, qui devaient soutenir des voûtes d'ogives bandées au-dessus de la nef principale, ont été simplement amorcés ; la place qu'ils devaient occuper n'est marquée sur le sol de l'église que par les bases. Mais les nefs latérales sont couvertes de voûtes d'ogives identiques à celles du chœur de Saint-Germain-des-Prés (*fig.* 149).

1. Cette rose ressemble singulièrement à celle de l'église de Fossanova, qui fut consacrée en 1208. Cf. C. Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, p. 33 et suiv., pl. II.

Dans les deux églises de Troja et de Barletta, les voûtes d'ogives du XIIIe siècle ne sont que des additions à un édifice de plan italien déjà vieux d'un demi-siècle ou d'un siècle. Mais, au temps de Frédéric II, une église d'Apulie, la cathédrale de Ruvo, offre, dans son architecture tout entière, une véritable combinaison de l'art local et de l'art du Nord[1]. Le dessein d'ensemble de l'élévation était inspiré de la cathédrale de Bitonto ou de Saint-Nicolas de Bari ; des tribunes furent prévues tout d'abord au-dessus des voûtes d'arêtes des bas-côtés. Les baies de ces tribunes, maintenant vitrées comme de grandes fenêtres trilobées, sont surmontées de petites fenêtres anciennes, garnies d'un remplage de pierre ajourée. Ce *triforium* fut couvert d'une charpente, qui a été enlevée, mais dont la place est marquée par un sillon creusé dans le mur extérieur de la nef et du transept[2]. L'inclinaison du sillon[3] montre que le toit s'appuyait directement sur le mur latéral de l'église, au ras du dallage de la galerie, sans laisser place à des ouvertures capables d'éclairer cette galerie[4]. Les tribunes, qui restaient obscures, se trouvèrent réduites à l'état de simple appentis. Elles ne servirent pas même de galerie de service : une sorte de balcon sans garde-fou, qui passait au-dessous des baies inutiles, fut établi, à l'intérieur de la nef, sur une rangée de corbeaux à figures monstrueuses (*fig.* 321).

La façade de la cathédrale de Ruvo a pris une assiette pesante, depuis qu'elle a été élargie, avec le vaisseau de l'église, pour donner place à des chapelles qui furent construites de toutes pièces. Ramenée à ses proportions primitives, la façade de la cathédrale de Ruvo diffère surtout de celles des cathédrales de Bari et de Bitonto par la suppression des bandes verticales qui, dans la plupart des grandes églises d'Apulie, divisent la façade en trois parties, correspondant aux trois nefs ; elle est comme une réduction de la haute façade de la cathédrale de Trani, qui paraît avoir été reconstruite dans les premières années du XIIIe siècle[5]. Le mur large et nu qui est la façade de l'église de Ruvo n'est orné de motifs saillants qu'à sa partie inférieure et à son sommet. Quatre colonnes antiques, dont les fûts sont enterrés dans le sol exhaussé, portent des arcs de même hauteur, bandés au-dessus des portails, et dont deux sont tracés en tiers-point. Ces arcs, détachés en saillie sur la paroi, étaient les amorces d'un portique, qui devait rester, comme ceux de Bari et de Bitonto, à l'état de projet. Trois ouvertures sont disposées verticalement dans la façade, au-dessus du portail : d'abord un petit *oculus*

1. Cette église a été habilement restaurée de nos jours par M. E. Bernich.

2. La ligne du toit coupait en deux une fenêtre bilobée ouverte dans le transept : c'est une preuve que le transept, avec les trois absides, est antérieur à la nef. On remarquera d'ailleurs une solution de continuité très nette entre les arcatures qui courent au-dessus des fenêtres de la nef et les modillons étroits qui sont plantés à intervalles réguliers sous le toit du transept. Ces modillons, séparés par de larges palmettes, sont contemporains de la frise qui couronne le transept de la cathédrale de Trani.

3. Cette inclinaison est donnée encore par les rampants de la façade.

4. Le jour ne pénétrait sous la toiture que par deux petites ouvertures en forme de losange percées dans la façade, immédiatement au-dessous des arcatures des rampants.

5. SCHULZ, *Atlas*, pl. XVI. — DEHIO et BEZOLD, III, pl. 238, fig. 1.

garni d'un remplage très fin de marbre découpé et entouré d'une inscription ruinée par les intempéries[1] ; puis une fenêtre bilobée pareille à celles de la façade de Bitonto, et dont



Cliché Moscioni.

Fig. 321. — Vue intérieure de la cathédrale de Ruvo.

le tympan est orné d'une demi-figure de saint Michel vainqueur du dragon ; enfin une large rose surmontée d'une petite niche dans laquelle est assis un évêque inconnu. Le petit cercle placé au centre de cette rose est rempli d'une fine dentelle de marbre ajouré ; le

1. Cette inscription n'est qu'une prière : elle ne donnait point de date.

cadre est fait d'oves et de denticules classiques d'un beau relief et d'une régularité savante. A côté des détails qui relèvent de la tradition locale, les colonnettes prismatiques ou torses qui forment les rayons de la grande roue de marbre, les chapiteaux à crochets de ces colonnettes et les moulures des arcs tréflés qui reposent sur les chapiteaux font penser à l'élégante sobriété de l'architecture française importée en Italie par les Cisterciens[1].

Fig. 322. Campanile, dit le tombeau de Rotaric, à Monte Sant'Angelo. D'après Schulz.

La nef tout entière, comme la rose de la façade, rappelle bien moins les basiliques apuliennes que les églises monastiques de France ou d'Allemagne. Dans les cinq travées, les colonnes antiques des églises de Bari et de Trani ont fait place à des piliers rectangulaires, dont chacun est cantonné de deux colonnes et de deux pilastres régulièrement appareillés. Les colonnes supportent les arcades en plein cintre de la nef; quant aux pilastres, ceux qui regardent la nef latérale portent des doubleaux, entre lesquels sont établies des voûtes d'arêtes; ceux qui font saillie dans la nef centrale montent d'un élan jusqu'au niveau des petites fenêtres ouvertes au-dessus des baies de la fausse tribune. Les pilastres de la nef portent tous des arcs formerets en plein cintre, dont une toiture moderne masque en partie la courbe (*fig.* 321). Sur deux des pilastres ont été établis quelques claveaux d'un arc doubleau, flanqué de deux tores, et l'amorce peu distincte de deux branches d'ogives. Ces voûtes de la nef principale n'ont jamais été construites. Les travaux de la cathédrale de Ruvo ont subi en effet des interruptions qui ont donné lieu à des irrégularités bizarres dans l'élévation : du côté de l'Épître, pilastres et colonnes descendent jusqu'au sol et reposent sur des bases, tandis que, du côté de l'Évangile, ils sont interrompus audessous des chapiteaux des piliers et reposent sur des consoles en forme de bouquet de feuilles ou de tête humaine. D'un côté, les chapiteaux des colonnettes du *triforium* sont

1. Pour ne prendre en France qu'un exemple entre cent, les deux roses des transepts de la cathédrale de Lyon, qui remontent aux premières années du XIIIe siècle, sont à peu près identiques à la rose de la cathédrale de Ruvo.

pareils à ceux du *triforium* de Bitonto; de l'autre, ils portent des crochets français ou germaniques, à la façon des chapiteaux du *triforium* d'Altamura; d'un côté, les petites fenêtres de la nef sont en plein cintre, avec un remplage de marbre découpé; de l'autre, trois fenêtres sur cinq sont tracées en tiers-point, et aucune d'entre elles n'a eu de remplage[1]. En dépit de cè manque de symétrie dans l'exécution, le dessein de l'architecte est clair : la cathédrale de Ruvo a été conçue comme une basilique apulienne à tribunes dont la nef devait être voûtée d'ogives. Les tribunes et les voûtes sont restées à l'état rudimentaire; les baies trilobées ont été transformées en fenêtres et les poutres d'une charpente apparente ont été plantées dans les murs de la nef, à côté des formerets inutiles. Les contreforts qui eussent été nécessaires à l'achèvement des voûtes n'ont pas même été prévus; peut-être l'expérience et la science manquèrent-elles également au constructeur apulien. Mais il reste certain que ce constructeur a eu l'idée de jeter sur la nef principale d'une basilique, imitée des grandes cathédrales de Bari, de Trani et de Bitonto, une suite de voûtes qui n'étaient pas des coupoles : c'était là, dans la Terre de Bari, une tentative nouvelle, qui n'a pu être suggérée que par une connaissance plus ou moins directe de l'architecture du Nord.



Fig. 323. — Portail du campanile à coupole de Monte Sant'Angelo.

L'hypothèse d'une influence de l'art septentrional est encore la seule qui puisse résoudre en partie l'énigme proposée par le monument le plus mystérieux de l'Italie méridionale, — l'étrange pyramide qui s'élève sur le Gargano, à Monte Sant'Angelo, derrière l'église ruinée de San Pietro, et à quelques pas de la grotte miraculeuse. Pour le peuple, cette haute coupole ovoïde, juchée sur une chapelle carrée, est le tombeau de Rotaric. Schulz, qui a publié le plan et la coupe du singulier édifice (*fig.* 322)[2], a cru y reconnaître un baptistère, qui aurait été dédié dès l'origine à saint Jean-Baptiste, dont il porte encore le nom.

Le monument est resserré entre deux habitations. La seule face visible montre, au-dessus d'une sorte d'abside saillante, deux étages de fenêtres étroites, surmontées d'une calotte de pierre dont la surface rugueuse est couverte de lichen et d'herbes. L'entrée de l'édifice est contiguë à l'abside de San Pietro. Le portail a un tympan à moitié brisé, sur le-

1. Sur ces irrégularités, voir les observations de M. Avena, *Monumenti dell' Italia Meridionale*, p. 127, et les dessins de M. Bernich (*fig.* 86 et 91; cf. les photog., *fig.* 92-94).

2. Schulz, *Atlas*, pl. XLII; reproduit par Dehio et Bezold, pl. 201, fig. 10 et 11.

quel des figurines sculptées en bas-relief s'agitent dans tous les sens. Ces figurines semblent à peine tenir sur leurs jambes trop courtes; leurs draperies volantes ont des plis larges et raides; les visages sont aplatis; le globe des yeux est énorme. Cette course de pantins, dont les proportions difformes et l'agitation désordonnée contrastent avec la noblesse et la gravité de l'art byzantin, est censée représenter la capture du Christ au jardin des Oliviers, le Crucifiement et les Saintes Femmes au tombeau (*fig.* 323).



Fig. 324. — Balaam. Relief d'un chapiteau a Monte Sant'-Angelo. D'après Schulz.

Le portail ruiné donne accès dans une chapelle de plan carré, qui était autrefois séparée de la partie supérieure de l'édifice par un plancher. En face de l'entrée, une niche qui fait fonction d'abside est ouverte sous une arcade en tiers-point, composée de cinq voussures en retrait les unes sur les autres; deux arcades plus larges et moins profondes ornent les murs latéraux. Les colonnes qui supportent les archivoltes ont des chapiteaux trapus, dont la plupart sont ornés de feuillages. Trois de ces chapiteaux sont couverts de figurines, qui représentent des scènes tirées de l'histoire des Anges, honorés avec saint Michel dans la grotte voisine: l'Ange arrêtant Abraham qui lève le bras pour sacrifier son fils; l'Ange apparaissant à Balaam qui s'avance à côté de son âne (*fig.* 324)[1]; l'Ange, qui, une croix à la main, annonce la Nativité du Sauveur aux bergers entourés de leurs animaux[2] (*fig.* 325). Sur le tailloir qui surmonte ce dernier chapiteau est gravé le passage de saint Luc : [*Annuntio*] vobis gaudium magnum. Deux des sujets représentés sur les chapiteaux figuraient sur la porte de bronze exécutée en 1076 à Constantinople pour le sanctuaire souterrain du Gargano[3]; mais le sculpteur n'a pas essayé d'imiter la svelte élégance des dessins gravés par les artistes byzantins; ses figurines sont aussi courtes de jambes et aussi grossièrement modelées que celles du portail.

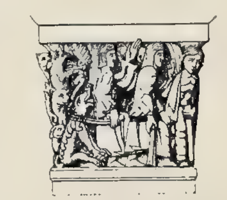


Fig. 325. — L'Annonciation aux bergers. Chapiteau a Monte Sant'Angelo. D'après Schulz.

Une inscription à peine visible dans la pénombre, et qui a échappé à Schulz, est gravée en caractères bizarres, avec des abréviations compliquées, au-dessus d'une petite porte, ménagée dans la paroi à gauche de l'entrée, et qui s'ouvre sur un escalier. Le texte est composé des trois hexamètres suivants :

† INCOLA MONTANI PARMENSIS PROLE PAGANI
ET MONTIS NATUS RODELGRIMI VOCITATUS
HANC FIERI TUMBAM JUSSERUNT HI DUO PULCHRAM.

1. Cette scène a été reproduite, au pied du Gargano, sur l'un des chapiteaux du portail de San Leonardo (p. 664, pl. XXXII).

2. Le sens de ces représentations a complètement échappé à Schulz, qui les décrit comme une succession d'animaux, de monstres et de scènes de chasse (I, p. 253-254).

3. Voici les légendes correspondantes, gravées à côté des figurines damasquinées:
† *Ubi angelus Domini vocavit Abraham dicens: Ne extendas manum tuam super puerum.*
Ubi angelus Domini apparuit pastoribus dicens : Ecce enim annuntio vobis gaudium magnum, quia natus est vobis hodie Salvator.

Quelques mots de ce grimoire, déchiffrés sans doute par un chanoine de la grotte, le nom lombard de *Rodelgrimi* et le mot *tumbam* auront donné naissance à la légende qui fait de cet édifice le « tombeau de Rotaric ». Lue d'un bout à l'autre, l'inscription fait connaître les fondateurs du mystérieux monument : l'un est un anonyme, natif de Parme, qui s'était fixé à Montepagano, dans le nord des Abruzzes, non loin de Teramo ; l'autre est un certain Rodelgrimi, qui était né sur le mont Gargano, et probablement à Monte Sant'Angelo[1]. L'édifice lui-même est appelé *tumba*. Mais où chercher la sépulture désignée par une inscription placée au-dessus d'une porte ? Pourquoi cette inscription dédicatoire ne mentionne-t-elle ni le nom du mort, ni la date de son dernier jour ? Qu'est-ce que cette tombe sans épitaphe ? Quel monument funéraire du moyen âge pourrait se comparer à un si gigantesque mausolée ? Il est évident qu'ici le mot *tumba* a, comme dans un passage du *Chronicon Casauriense*, le sens de « voûte[2] ».

L'escalier à vis, auquel donne accès la petite porte surmontée de l'inscription, monte dans l'épaisseur de la muraille. Le palier auquel il aboutit est continué par une galerie qui circule autour de l'édifice, à la hauteur du premier étage : trois baies ouvertes dans chacune des faces du monument font communiquer de plain-pied cette galerie avec le plancher établi au-dessus de la chapelle inférieure. Au niveau du plancher, la construction qui s'élève commence à changer de forme. Quatre trompillons, disposés dans les angles du carré du plan, préparent le passage à l'octogone. Au-dessus des trompillons, les lits de l'appareil s'avancent progressivement en encorbellement. Dès la cinquième ou sixième assise, les angles de l'octogone se trouvent émoussés, et le plan dessine une ellipse. Une corniche très saillante et pesamment ornée coupe le tronc de cône irrégulier ; à partir de cette corniche, les parois opposées s'inclinent plus franchement les unes vers les autres. Enfin, une dernière corniche, réduite à une simple moulure, marque le plan à partir duquel les assises, toujours posées de champ, se rapprochent assez rapidement de l'axe de la construction pour arriver à former une coupole (*fig.* 322).

Ce bizarre édifice apprend-il, par sa forme, quelle a été sa destination ? A mesure que l'on en suit l'élévation, il devient plus manifeste que ce monument à plusieurs étages n'est point un tombeau. Il n'est pas davantage un baptistère, en dépit du nom du saint auquel il a été dédié à une époque inconnue. Pour expliquer l'édifice, il faudrait avant tout découvrir quelque utilité au premier étage et à la pyramide qui le surmonte. Une corniche toute chargée de monstres fait sur la paroi une saillie aussi forte que la corniche destinée à porter le plancher du premier étage. Peut-on supposer que cette corniche supérieure ait porté, elle aussi, les poutrelles d'un plancher ? Quel eût été le moyen d'accéder à ce réduit sans air ni lumière, emprisonné entre le plancher de bois et l'épais dôme de pierre ? Une seule

1. Les habitants du Gargano donnent encore à la ville sainte qui est la capitale de la montagne isolée le nom abrégé de *Monte*.

2. Voir plus haut, p. 548. Cf. un passage du roman français de Perceval, cité par F. Godefroy, *Glossaire de l'ancienne langue française*, t. VII, s. v. *tombe*.

hypothèse paraît vraisemblable : sur la corniche on a pù monter le bâti de bois auquel était suspendue une cloche. Si l'étrange monument fait fonction de clocher, les fenêtres supérieures, inaccessibles à ceux qui étaient arrivés au premier étage, prennent une utilité : elles sont ouvertes, non pour la vue, mais pour le son.

Aucun édifice de ce genre n'existe en Italie : la pesante pyramide de Monte Sant'Angelo, couronnée d'une coupole de pierre, ressemble aussi peu que possible au campanile élancé de la cathédrale de Trani. La construction de l'édifice en litige présente assurément des détails apuliens : sa coupole est bâtie comme celle des rustiques *trulli*, et les grappes de monstres pendus dans l'ombre, sous la corniche supérieure, ont le même relief gras et mou que ceux qui grouillent sur l'abside de San Leonardo di Sponto ou sur les larges façades de Foggia et de Troja. Mais d'autres détails rappelleront les édifices romans du Nord. Sans parler des arcades en tiers-point de la chapelle, les baies du premier étage, avec leurs pilastres trapus, les larges feuilles de leurs chapiteaux et leurs moulures profondes, amorties sur des « congés », se retrouvent dans les églises bâties en Bourgogne vers la fin du XII[e] siècle.

Devant les histoires des Anges, racontées sur les chapiteaux de la chapelle basse, et devant la niche d'abside, qui semble consacrée aux puissances célestes, il est permis de rappeler que les clochers français du moyen âge étaient dédiés le plus souvent à saint Michel[1]. Le prétendu tombeau du roi lombard restera une absurdité architecturale, si l'on ne consent à reconnaître en lui un clocher bâti par des maçons apuliens, sur les indications d'un maître d'œuvre qui connaissait l'art bourguignon.

III

Les motifs de sculpture et d'architecture étrangère qui ont été imités au commencement du XIII[e] siècle par les artistes de la région apulienne ne peuvent s'expliquer par un souvenir persistant des rares monuments de style français qui ont été élevés dans l'Italie méridionale sous la domination normande. L'église Saint-Nicolas de Bari, qui avait été le modèle des cathédrales voisines et qui fut encore imitée par les constructeurs des églises de Bitonto et de Ruvo, était sans doute apparentée aux anciennes églises de Caen ; mais les imitations successives qui avaient été faites de cet édifice, déjà tout apulien par le détail, comptent parmi les œuvres les plus hardies et les plus originales de l'architecture italienne. Quant aux églises monastiques du XII[e] siècle, qui avaient donné des modèles de construction française en Basilicate, en Campanie ou dans les Abruzzes, la plupart d'entre elles étaient

1. « Quand il y avait plusieurs clochers sur une église française du moyen âge, le second était consacré à l'archange Gabriel, le troisième à l'archange Raphaël. Des autels étaient dressés en conséquence dans les étages placés immédiatement sous les cloches, rarement au rez-de-chaussée des tours » (ANTHYME SAINT-PAUL, *Histoire monumentale de la France*, éd. de 1899, p. 91).

restées seules de leur espèce et comme inconnues sur le sol étranger où elles se trouvaient transplantées. D'ailleurs ni les églises à déambulatoire de Venosa et d'Aversa, ni le porche de San Clemente a Casauria n'offraient aux artistes locaux le type des chapiteaux dont un Alfano de Termoli a sculpté les « crochets » et les guivres, ni le profil des ogives que des architectes inconnus ont établis sur les bas-côtés de la cathédrale de Barletta et sur le sanctuaire de la cathédrale de Troja. Le travail de deux ou trois générations avait transformé et renouvelé l'art du Nord ; pour faire connaître cet art à l'Italie, tel qu'il était constitué au commencement du XIIIe siècle, il fallait une importation nouvelle.

En effet, après les monuments d'art étranger élevés pendant le XIIe siècle, une nouvelle génération d'édifices de style français parut dans l'Italie méridionale.

L'Ordre clunisien a terminé son rôle dans l'histoire de l'architecture avant la fin du XIIe siècle ; les moines qui appartenaient à cet Ordre n'avaient élevé hors de France que des monuments épars, dont les abbatiales de Venosa et de Sant'Antimo sont en Italie les exemples les plus remarquables. L'Ordre cistercien, qui avait supplanté l'ancien Ordre bénédictin dont il était issu, exerça une action bien plus étendue et plus prolongée dans le domaine de l'art. Les moines de Cîteaux eurent une architecture à eux, sévère et nue comme l'exigeait leur règle ; appliquant le système de la voûte d'ogive à des plans archaïques, ils combinèrent les inventions nouvelles avec la tradition bourguignonne et, repoussant toute décoration polychrome et toute figure sculptée, ils ne cherchèrent la beauté que dans la simplicité et la solidité. Cette architecture trapue, dont la gravité archaïque ignorait les libres audaces des cathédrales, était facile à reproduire partout. Les Cisterciens en portèrent avec eux les plans d'un bout à l'autre de l'Europe occidentale. Tous leurs établissements, depuis l'Espagne et le Portugal jusqu'à l'Angleterre, à l'Allemagne et aux pays scandinaves, eurent, à côté des mêmes dortoirs et des mêmes cloîtres, les mêmes églises françaises, uniformes et coupées droit, comme un habit monastique de bure grise [1].

Dans l'Italie septentrionale et centrale, les Cisterciens ont bâti une dizaine d'églises qui se ressemblent fraternellement : elles ont, pour la plupart, trois nefs couvertes de voûtes d'arêtes ou de voûtes d'ogives ; la croisée du transept est couverte d'ordinaire d'une voûte d'ogives de plan octogonal, dont la calotte est surmontée d'un lanternon à jour ; le chevet est souvent carré ; les fenêtres sont toujours étroites ; une moulure courant au-dessus des arcades de la nef est, avec les colonnettes, le seul ornement de la nudité des parois. Deux monuments de ce type se sont conservés dans des vallons malsains de l'État pontifical : c'est l'abbatiale de Fossanova, entourée d'un bois humide, dont la végétation a recouvert les dalles de la *Via Appia*, et l'abbatiale de Casamari, voisine du cours du Liri et de la frontière de l'ancien royaume de Sicile. Ces deux églises ont été consacrées l'une en 1208, l'autre en 1217 [2].

Les Cisterciens de l'État romain ont pénétré dans la Terre de Labour et les Abruzzes. Une

1. Cf. Dehio et Bezold, *Die Kirchl. Baukunst des Abendlandes*, II, p. 217 et suiv.
2. C. Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, p. 30, 40 et *passim*. Dehio et Bezold, II, II, p. 699-502.

église bénédictine élevée au confluent du Liri et du Fibreno, et qui avait été dédiée en 1104 par le pape Pascal II, fut donnée en 1222 à l'abbaye voisine de Casamari[1] : devant l'ancien édifice, aujourd'hui modernisé et dont les piliers rectangulaires étaient pareils à ceux de San Liberatore[2], les Cisterciens commencèrent une église neuve sur le modèle de Casamari : il ne reste de cette église inachevée que deux piliers. Une communauté venue de l'abbaye des Trois Fontaines, isolée dans la campagne de Rome, au-delà de Saint-Paul-hors-les-Murs, fonda, en 1208, sur une colline voisine de Chieti, l'église de Santa Maria d'Arbona[3]. L'édifice est resté inachevé : la nef n'a qu'une travée et demie, et un mur grossier sert de façade. Mais l'intérieur est intact : avec son chevet carré et la voûte du carré de son transept, soutenue par quatre branches d'ogives et quatre liernes, l'église d'Arbona est une copie à peu près littérale de celle de Casamari[4].

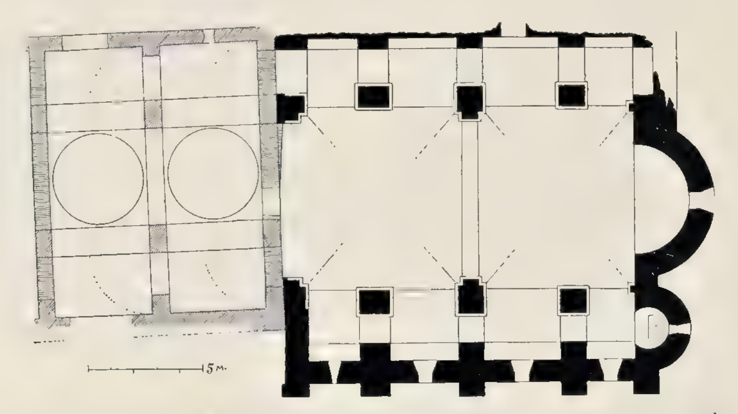


FIG. 326. — PLAN DES DEUX ÉGLISES DE SANTA MARIA DI CALENA, SUR LE GARGANO (XIIe-XIIIe SIÈCLES).

A côté du plan commun des églises à trois nefs, entièrement couvertes de voûtes d'arêtes ou d'ogives, les Cisterciens avaient conservé un plan archaïque et rustique, celui des églises bourguignonnes dont les bas-côtés sont couverts de berceaux perpendiculaires à l'axe de la nef. Ce plan est commun dans les petites églises cisterciennes de France et de l'étranger. Il est représenté, comme l'a remarqué M. Enlart, aux extrémités opposées de la carte d'Europe : au nord, par l'église suédoise d'Alvastra ; au sud, par l'église Saint-Nicolas de Girgenti, en Sicile[5]. Un édifice de ce type s'est conservé dans l'une des régions les moins accessibles de l'Italie méridionale : cet édifice est l'église de l'ancien monastère de Santa Maria di Calena, isolée à la pointe du promontoire du Gargano. Ce monastère, voisin de la mer et du petit port de Peschici, dépendait probablement, dès le XIe siècle, de l'abbaye insu-

1. DI MEO, *Annali critico-diplom.*, XII, p. 59.
2. SCHULZ, I, p. 101-102. Schulz ne signale pas les piliers de l'église inachevée.
3. BINDI, *Monumenti degli Abruzzi*, p. 652.
4. ENLART, p. 45-46 ; fig. 6, p. 244, fig. 88, plan médiocre, l'*Atlas* de SCHULZ, pl. LX.
5. *Bulletin archéol. du Comité des travaux historiques*, 1892 ; — *Origines françaises de l'Architecture gothique en Italie*, p. 74-79 ; fig. 22 et 23.

laire de Tremiti[1]. Une première église, élevée à cette place vers le commencement du XIIe siècle, était restée inachevée : c'était une église apulienne, dont la nef était couverte de deux coupoles et les bas-côtés de voûtes en demi-berceau. Quand la construction fut reprise, l'axe et le plan de l'édifice furent complètement modifiés. La seconde église, qui s'élève à la suite de la première, est massive et nue. La nef était autrefois couverte de voûtes d'arêtes, reposant sur des pilastres d'une faible saillie ; les bas-côtés sont couverts de voûtes en berceau plein cintre perpendiculaires à l'axe de la nef (*fig.* 326 et 327). Chacune des travées des bas-côtés forme ainsi comme une chapelle basse, communiquant avec la travée suivante par une baie en plein-cintre. Ces bas-côtés sont disposés comme ceux de la grande église abbatiale des Cisterciens de Fontenay, près Montbard[2]. Des ouvriers français, qui sans doute étaient des moines, ont travaillé à la petite église du mont Gargano : parmi les marques de tâcherons gravées sur les pierres, on distingue clairement des fleurs de lis. La date d'une construction aussi simple est difficile à deviner. L'église cistercienne bâtie avec les blocs de l'antique Agrigente serait attribuée en France au milieu du XIIe siècle ; peut-être sa construction n'est-elle pas antérieure à 1219[3].

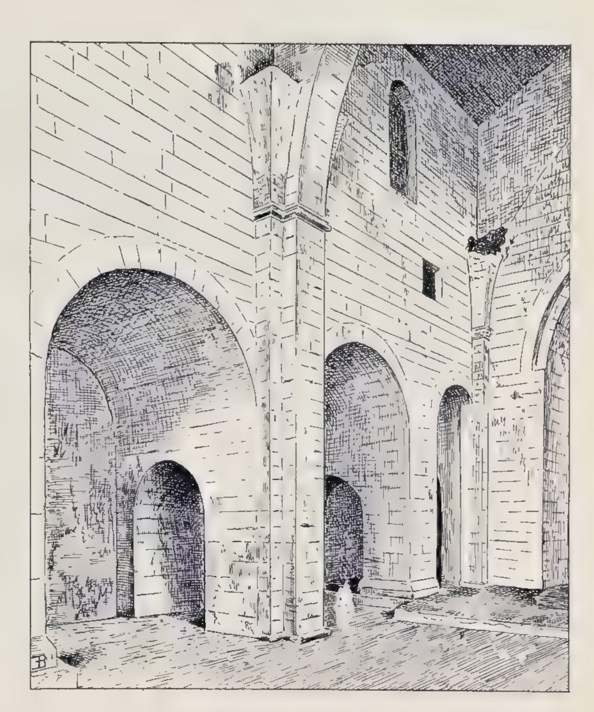


Fig. 327. — Vue intérieure de l'église de Santa Maria di Calena (XIIIe siècle).

Pour l'église de Calena, son histoire particulière est inconnue : elle se confond avec celle du monastère de Tremiti. Ce monastère qui avait été possédé, jusqu'aux premières années du XIIIe siècle, par les Bénédictins du Mont-Cassin, leur fut enlevé par Alexandre IV, qui, en 1256, donna l'abbaye des îles de l'Adriatique à la communauté cistercienne de Casanova. C'est peut-être alors, sous le règne de Manfred, qu'une petite église fut bâtie à l'extrémité orientale du mont Gargano dans un style bourguignon fort archaïque[4].

1. Cf. J. Gay, *le Monastère de Tremiti au XIe siècle* (*Mélanges de l'École française de Rome*, t. XVII, 1897).
2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'Architecture*, I, p. 179, fig. 14.
3. C'est à cette date que l'église fut cédée par l'évêque de Girgenti, Urso, au prieur du monastère cistercien.
4. Dès le XIIe siècle l'église de la grande abbaye de Monte Sacro, dont les ruines magnifiques couronnent encore l'une des cimes du Gargano, avait un porche à trois travées couvert de voûtes d'arêtes, qui rappelle à la fois les constructions bourguignonnes et le déambulatoire de l'église bénédictine de Venosa (*fig.* 328). Cf. le *Tour du Monde*, 1899, p. 280-281.

Le plan des deux églises de Santa Maria di Calena et de San Nicola de Girgenti n'a été reproduit ni en Sicile, ni en Italie. Les seuls monuments de l'architecture cistercienne qui s'imposèrent à l'étude des architectes italiens sont les grandes abbatiales dont les trois nefs étaient couvertes de voûtes d'arêtes ou de voûtes d'ogives. Plusieurs des monastères de l'État romain et de la Toscane, où des moines de Citeaux avaient apporté les principes de l'architecture bourguignonne, devinrent le centre d'un atelier local, qui appliqua ces principes à la construction des églises de campagne, des collégiales et même des



Fig. 328. — Porche ruiné de l'église de Monte Sacro, sur le mont Gargano.

cathédrales. Autour de Fossanova, une série d'édifices d'un style français remarquablement correct sont exécutés dans le siècle qui suit l'achèvement de la grande abbatiale, à Piperno, Amaseno, Sermoneta, Sezze, Ferentino, Ceccano[1]. L'église de San Martino sur le mont Cimino servit de modèle à un groupe de petites églises dans la ville voisine de Viterbe. L'église de San Galgano, toute pareille à celles de Fossanova et de Casamari, fut imitée par les architectes siennois et servit de modèle à la cathédrale de Sienne, qui eut pour maîtres de l'œuvre, entre 1260 et 1284, trois moines cisterciens venus de la grande abbaye voisine[2].

Le monastère d'Arbona paraît avoir contribué à répandre les modèles d'architecture bourguignonne dans une partie des Abruzzes, comme San Galgano à Sienne et dans les en-

1. Enlart, chap. III, § 1, p. 110 et suiv.

2. Enlart, *Origines de l'arch. goth. en Italie*, p. 157-158 ; Dehio et Bezold, *Die Kirchl. Baukunst des Abendlandes*, II, p. 501.

virons. La cathédrale de Lanciano, construite en 1227[1], est un édifice voûté d'ogives qui offre des traits de ressemblance avec les églises cisterciennes, tout en trahissant, par quelques-uns de ses détails, l'intervention d'architectes locaux.

L'église a été remaniée une premiere fois dès le commencement du XIVe siècle : dans le mur du chevet carré, transformé en façade, un artiste de Lanciano a ouvert une large rose ; il a établi entre les anciens contreforts un portail très orné, sur lequel il a gravé la date de 1317[2]. Puis une grande église baroque a été élevée à côté de l'édifice du XIIIe siècle et a englobé celui-ci : la nef ancienne est restée debout et fait office de bas-côté dans la construction moderne ; mais l'un des murs latéraux a été démoli. Il est d'ailleurs aisé de retrouver l'état primitif du monument[3]. La façade ancienne, diamétralement opposée au portail du XIVe siècle,

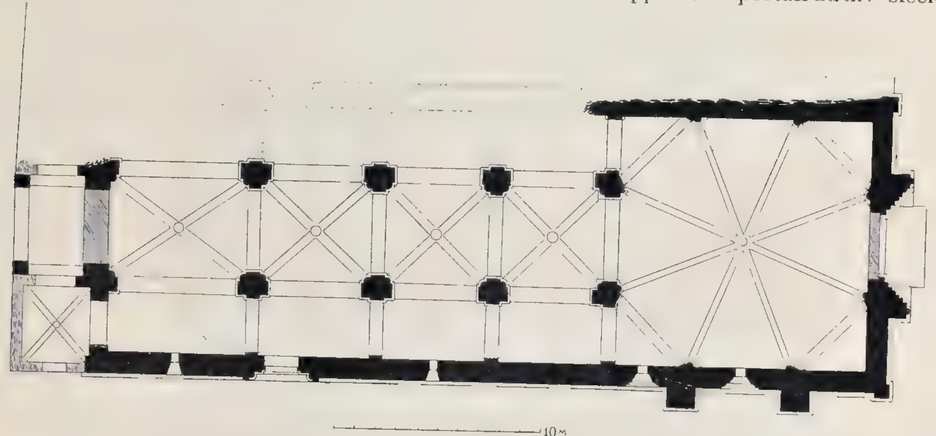


Fig. 329. — Plan de la cathédrale de Lanciano, commencée en 1227.

était précédée d'un porche, construit en brique et en pierre : la travée centrale de ce porche était voûtée en berceau ; les deux travées latérales étaient couvertes de voûtes d'ogives. La nef comprend quatre travées inégales, voûtées d'ogives ; une haute voûte d'ogives de plan octogonal s'élève au-dessus du chœur. Au lieu de voûtes d'arêtes ou d'ogives, les bas-côtés sont couverts de demi-berceaux, qui épaulent les voûtes de la nef à la manière d'un arc-boutant continu (Plan, *fig.* 329). Tous les arcs sont en tiers-point. Les piliers de la nef sont cantonnés de quatre pilastres peu saillants et de deux colonnettes qui reçoivent les branches d'ogives. L'arc triomphal est porté par deux colonnettes qui, au lieu de descendre jusqu'au sol, reposent sur des culots en forme de pyramide renversée : ce type de colonnette tronquée est un détail caractéristique de l'architecture cistercienne (*fig.* 330).

La partie la plus singulière de l'édifice est le chœur, carré à l'extérieur, polygonal à l'in-

1. Schulz, II, p. 31.
2. Bindi, *Album*, pl. 98.
3. Aucuns des historiens qui ont parlé de la cathédrale de Lanciano n'a su voir, derrière la façade du XIVe siècle, l'église du XIIIe englobée dans l'église baroque. Le dernier qui ait écrit sur cette cathédrale est M. G. M. Bellini (Revue *Arte e Storia*, 1896, p. 187).

térieur, et qui continue immédiatement les nefs, sans l'intermédiaire d'un transept. Il est très probable que la construction de cette voûte originale, dont un segment s'appuyait sur l'arc triomphal, trois sur les murs épaulés par des contreforts, et quatre sur des arcades élevées dans les angles du plan carré, est une imitation simplifiée des voûtes octogonales que les Cisterciens élevaient à la croisée des transepts et dont un exemple est donné par l'église d'Arbona : l'architecte local aura inventé un expédient afin de tourner les difficultés que présentait, pour lui, le tracé des « liernes », dont les arcs devaient avoir pour point de départ non point la retombée, mais le sommet des grands arcs brisés.

Fig. 330. — Nef de la cathédrale de Lanciano, commencée en 1227.

Les détails de la décoration remontent, comme la plupart des dispositions du plan et des procédés de la construction, à des prototypes français et bourguignons. Les chapiteaux des pilastres de la nef sont hérissés de « crochets » saillants. Le portail latéral, qui est resté en place, offre, avec ses fines colonnettes, son archivolte en tiers-point, ses pilastres gravés de deux cannelures et l'angle obtus de son fronton, une curieuse combinaison de motifs antiques et de motifs français (*fig.* 331). Des combinaisons du même goût avaient été réalisées par les architectes bourguignons qui s'étaient inspirés des ruines antiques conservées à Autun. Les monuments que les Cisterciens bâtirent au commencement du XIIIe siècle dans l'État pontifical ont gardé quelques-uns des traits qui donnaient aux églises de Bourgogne la physionomie sévère et noble des portes triomphales élevées par les Romains : les deux frontons qui couronnent le portail et le mur de façade de l'abbatiale de Fossanova[1] sont composés d'après

1. Enlart, *Orig. franç. de l'arch. goth. en Italie*, p. 39, pl. II.

les mêmes principes que le portail latéral de la cathédrale de Lanciano[1]. La grande église de style bourguignon qui fut élevée, sous Frédéric II, dans une ville des Abruzzes,



FIG. 331. — PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE LANCIANO.

est encore plus étroitement unie que la cathédrale de Sienne au groupe que forment en Italie les églises de l'Ordre de Cîteaux.

1. L'influence directe des modèles antiques restés sur place ou même des artistes locaux qui avaient imité parfois ces modèles a probablement contribué à développer les motifs antiques dans la composition des portails de Fossanova et de Lanciano. Le linteau du portail de Fossanova a été décoré de mosaïques par un marbrier romain; cet artiste a pu prendre part à la construction même du portail, dont le fronton ressemble à un monument tout italien, le porche de la cathédrale de Cività Castellana, élevé en 1210 par une famille d'artistes originaires de Rome. A Lanciano, les morceaux antiques ne manquaient pas, près du pont bâti par Dioclétien. Mais il reste certain qu'à Lanciano, comme à Fossanova, quelque maître d'œuvre étranger a dessiné des détails tels que les chapiteaux des pilastres et les modillons du fronton, qui, loin d'être copiés d'après l'antique, sont du plus pur style bourguignon des premières années du XIIIe siècle.

IV

La Terre de Bari possède une église qui n'est point sans analogie avec celles de l'Ordre de Cîteaux, et qui reproduit, jusque dans le détail de sa décoration sculptée, des modèles bourguignons. C'est l'église élevée à Barletta par les chanoines du Saint-Sépulcre. Le caractère et l'importance de ce monument ont été pour la première fois reconnus par M. Enlart, qui a publié une description minutieuse de l'église, avec une série de relevés[1].

L'édifice a trois nefs et trois absides, avec un transept à peine saillant. Les bas-côtés sont couverts de voûtes d'arêtes; les voûtes de la nef et les deux travées latérales du transept sont soutenues par des branches d'ogives. Le carré du transept est surmonté d'une coupole octogonale sur trompes. Les pilastres sans cannelures qui portent les doubleaux et les ogives de la nef rappellent ceux des cathédrales d'Autun et de Langres. L'église est précédée d'un narthex à deux étages, qui, avec sa tribune voûtée d'ogives et flanquée de deux tours basses, reproduit dans ses lignes essentielles la tribune élevée à l'entrée de la grande église de Vézelay. Deux chapiteaux de ce narthex, les seuls dans l'église qui n'aient pas été martelés au xviiie siècle, ont pour décor les larges feuilles et les grosses pommes de pin qui sont communes sur les chapiteaux romans de la Bourgogne. La porte latérale, — avec son fronton triangulaire, ses archivoltes dont la moulure vient s'amortir sur un « congé », ses chapiteaux, libre et large traduction du corinthien, ses pilastres, ornés de rosaces, qui reposent sur un stylobate cannelé, — fait penser aux portails de Saint-Lazare d'Avallon et de l'église de Semur-en-Brionnais. Il n'est pas jusqu'aux modillons de la corniche extérieure, ornés de feuillages et de têtes monstrueuses, qui n'aient le relief et l'ampleur des sculptures bourguignonnes du xiie siècle. L'intervention d'un architecte local n'est visible que dans un détail : tandis que les contreforts du mur latéral, du côté du sud, ont un profil commun dans l'architecture française du moyen âge, les contreforts du côté du nord, qui ont la forme de pilastres épais, sont unis les uns aux autres par une suite d'arcades, comme les contreforts de la cathédrale de Trani. Ce détail mis à part, l'église du Saint-Sépulcre, à Barletta, n'a rien qui la distingue des églises du diocèse de Mâcon ou du diocèse d'Autun.

La date de fondation ou de consécration de cette église bourguignonne, élevée au bord de l'Adriatique, n'est pas connue. Les documents du cartulaire du Saint-Sépulcre et les bulles pontificales font savoir seulement que les chanoines du Saint-Sépulcre possédaient une église paroissiale dans un faubourg de Barletta, dès 1138, et que cette église se trouvait comprise, en 1162, dans l'enceinte de la ville, dont les murailles avaient été en

1. Enlart, *Origines françaises de l'archit. goth. en Italie*, p. 165-176; *fig.* 59-67.

grande partie reconstruites[1]. Il est impossible que l'édifice actuel, avec ses voûtes d'ogives, ait été construit dans le premier tiers du XIIe siècle. Schulz, qui, d'ailleurs, ne trouvait « rien d'important à remarquer » dans l'église du Saint-Sépulcre, croit y reconnaître un vieux plan roman sous des additions d'un gothique tardif[2]. Mais il est clair que la construction ancienne a été bâtie tout entière par le même architecte. L'historien récent de la ville de Barletta, M. Loffredo, qui ne méconnaît pas les caractères français de l'église, l'attribue à la fin du XIIIe siècle et la classe parmi les monuments angevins. Mais la simple énumération des édifices de Bourgogne qui ont avec l'édifice de Barletta une ressemblance évidente a montré que cette église reproduit des modèles qui appartiennent pour la plupart au dernier quart du XIIe siècle[3]. Elle est plus archaïque, sinon plus ancienne que les églises bâties dans l'État romain par les moines cisterciens.

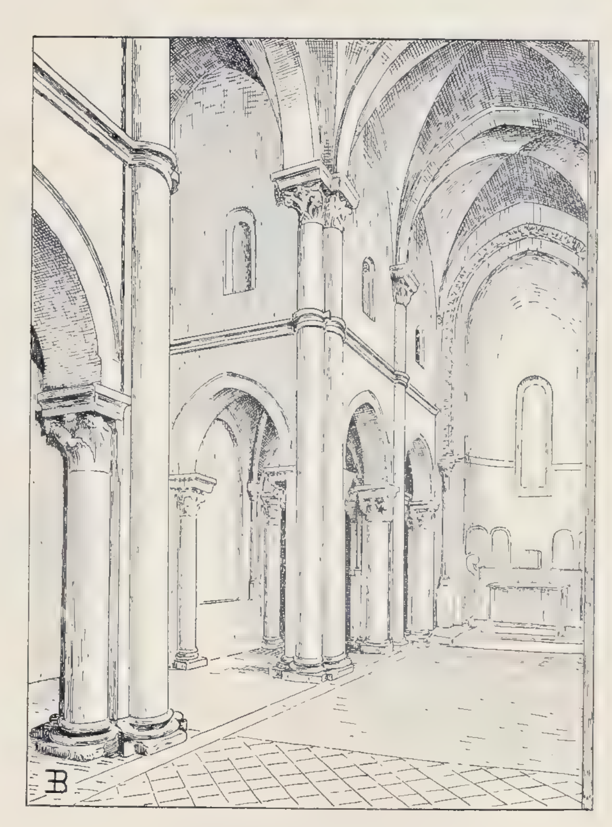


Fig. 332. Vue intérieure de l'église de Santa Maria la Nuova (aujourd'hui San Giovanni), a Matera, en Basilicate.

L'apparition d'une église bourguignonne à quelques pas d'un port apulien s'explique, non point par l'influence artistique de l'ordre de Cîteaux, mais par l'histoire même de la ville de Barletta pendant le XIIe et le XIIIe siècle. Les chanoines de Jérusalem qui avaient fondé l'église du Saint-Sépulcre n'étaient point à Barletta les seuls représentants des colonies franques de la Terre Sainte. A côté d'eux, les Templiers possédaient l'église de Sainte-Marie-Madeleine ; les Teutoniques occupaient l'hôpital de Saint-Thomas et l'église de Saint-Augustin. En 1156, après le sac et l'incendie de Bari, le grand prieuré des Hospitaliers de Saint-Jean, qui se trouvait dans cette ville, fut transféré

1. E. de Rozière, *le Cartulaire de l'église du Saint-Sépulcre*, Paris, 1849 ; — S. Loffredo, *Storia della città di Barletta*, Trani, 1893, p. 143 et 206.
2. Schulz, I, p. 139.
3. Enlart, *Origines françaises de l'archit. goth. en Italie*, p. 165.

à Barletta. Tous ces établissements des Ordres hospitaliers, unis à l'église du Saint-Sépulcre, formèrent un groupe à part dans un faubourg ou dans l'enceinte même de la ville apulienne. Hôpitaux et églises ne reconnurent point l'autorité de l'archevêque de Trani, à laquelle avait dû se soumettre le chapitre de la collégiale de Barletta[1]. Les représentants des chanoines du Saint-Sépulcre relevaient directement du patriarche de Jérusalem. Une église fondée hors des murs de Barletta, sous le vocable de Sainte-Marie-de-Nazareth, avait pour prieur un dignitaire qui, dès 1162, exerçait les fonctions de vicaire général de l'archevêque de Nazareth pour la plupart des pays situés hors de la Terre Sainte et même pour le royaume de Chypre[2].

Un va-et-vient s'établit entre Barletta et le royaume de Jérusalem. Les Hospitaliers et plus tard les Teutoniques eurent dans le port apulien des vaisseaux qui transportèrent les pèlerins en Orient ; ils reçurent des rois de Sicile le droit de faire le commerce de mer, au bénéfice des établissements de Terre Sainte, *in subsidium Terræ Sanctæ*. Pour le service des entrepôts et des navires, comme pour la garde des hôpitaux et les offices du culte, les Ordres militaires et les congrégations ecclésiastiques de Jérusalem qui avaient des établissements à Barletta durent entretenir dans la ville ou le faubourg voisin de la mer des chevaliers et des prêtres. Autour des églises qui formaient en Italie un petit diocèse détaché des patriarcats de Jérusalem et de Nazareth, se groupa une véritable colonie des colonies franques d'outremer.



Fig. 333. — Chapiteaux de l'église Santa Maria la Nuova, a Matera.

L'église du Saint-Sépulcre est le monument qui conserve encore le souvenir de cette colonie. L'édifice bourguignon élevé à Barletta par les chanoines de Jérusalem ressemble aux églises bourguignonnes et françaises de la Terre Sainte : il a eu pour architecte, non point un disciple des Cisterciens d'Italie, mais un clerc ou un laïc amené à Barletta par un vaisseau qui venait de Syrie. Cette église ne doit pas être rattachée à la série dispersée des églises que les moines de Cluny et de Cîteaux ont bâties d'un bout à l'autre de l'Europe occidentale : elle appartient au groupe des monuments français de l'Orient latin.

En pleine Basilicate, l'église San Giovanni Battista de Matera, qui portait au xiii[e] siècle le nom de Santa Maria la Nuova, est, à l'intérieur, une pure église cistercienne, dont les trois nefs étaient autrefois voûtées d'ogives[3], et dont les chapiteaux sont ornés de crochets vigoureux (*fig.* 332).

1. Sur les rivalités des Hospitaliers de Barletta avec le clergé de la ville et l'archevêque de Trani, voir les textes cités dans ma thèse latine, p. 40.

2. Paoli, *Codice diplomatico del Sacro Ordine Hierosolimitano*, Lucques, 1733-1737, I, p. 438. A la fin du xiii[e] siècle, après la prise de Saint-Jean-d'Acre, l'archevêché de Nazareth fut transféré à Barletta, dans la collégiale de Santa Maria.

3. Les voûtes d'arêtes qui couvrent aujourd'hui la nef et le carré du transept sont modernes.

A l'extérieur, cette église est un monument d'architecture apulienne : sur le chevet carré fait saillie le cadre sculpté d'une fenêtre absidale, flanquée de deux éléphants[1]. La Terre d'Otrante possède un édifice aussi composite, et que l'on dirait formé de deux constructions différentes, emboîtées l'une dans l'autre : c'est l'église San Nicola de Lecce, cette église bourguignonne étroitement serrée dans une enveloppe murale dont la décoration est de style local (*fig.* 137 *et* 138). Il est possible que l'architecte de l'église de Matera ait connu l'église de Lecce et qu'il se soit souvenu de son aspect singulier ; mais les voûtes d'arêtes et les berceaux brisés de l'un des édifices n'expliquent pas les ogives de l'autre ; des chapiteaux de galbe corinthien n'ont pu servir de modèle à des chapiteaux à crochets



Fig. 334. — Façade restaurée de la cathédrale de Cosenza.

(*fig.* 333). Les deux églises, qui se ressemblent par leur caractère mi-français, mi-apulien, ne sont pas de la même génération : l'église de Matera reproduit des modèles français postérieurs à ceux qui ont été imités à Lecce.

L'église fondée par le comte Tancrède avait été achevée en 1180 ; l'église de Matera n'était pas encore achevée en 1233. Cette date est donnée par un document inédit[2]. D'autres documents, dont le principal est cité par Ughelli, aident à comprendre

1. La paroi du chevet est la seule qui soit à peu près intacte sous les couches de crépi ; la façade latérale, dont la petite porte sert aujourd'hui d'entrée à l'église, a été grossièrement restaurée en 1793 ; l'autre façade latérale et la façade principale sont engagées dans des constructions modernes.

2. Le document se trouve rapporté dans la chronique manuscrite de Nelli (1751), dont un exemplaire est conservé à Naples, dans la bibliothèque de la *Società Napoletana di Storia patria*, et l'autre à Matera, chez M. le sénateur Gattini. Voici le texte de ce précieux document :

« Anno Dominice Incarnationis millesimo ducentesimo trigesimo tertio, et anno tertio decimo imperii Domini nostri Frederici Dei gratia Romanorum Imperatoris semper Augusti, regni ejus Hyerusalem octavo et regni Sicilie trigesimo sexto, mense Januarii die octava ejusdem Indictione sexta. Nos Maria et Berta, Priorissa Monialium novarum pœnitentium in Ecclesia Sancti Augustini in civitate Mathera in presentiam Domini Nicolai de Letabundo et Domini Nicolai de Prondo Mathere venerabilium sacerdotum, Domini Luce et Domini Jacobi Imperialium Mathere judicum,

qu'une église élevée au bord d'une des *gravine* qui descendent vers la mer Ionienne soit une réplique de l'église d'Arbona, qui, du haut de la colline où elle se dresse, domine l'embouchure de la Pescara. L'église Santa Maria la Nuova fut élevée par des religieuses de l'ordre de Cîteaux, qui s'étaient établies à Matera vers 1230. Cette communauté ne venait pas du nord. Elle se composait de religieuses qui, à la suite de l'expédition de Frédéric II en Chypre et en Syrie, avaient quitté le couvent de Sainte-Madeleine, à Saint-Jean-d'Acre, pour gagner l'Italie méridionale[1]. La maison-mère, d'où relevaient les Cisterciennes de Matera et qui était établie dans l'un des rares ports de la Terre Sainte où les chrétiens fussent encore les maîtres, possédait une autre succursale à Nicosie, en Chypre[2]. Ainsi la singulière église de Matera réunit en elle, avec l'influence de l'art original et vivant qui s'était formé dans la Terre de Bari et la Terre d'Otrante, les deux influences françaises qui ont pu être discernées dans une église des Abruzzes et dans une église d'Apulie : par sa forme, elle rappelle Santa Maria d'Arbona; par son histoire, elle fait penser à l'église du Saint-Sépulcre de Barletta. L'architecture des Cisterciens de France, qui avait été introduite dans le nord du royaume de Sicile par les moines de l'État romain, pénétra dans la région la plus inaccessible de l'Italie méridionale, en revenant de l'Orient latin.

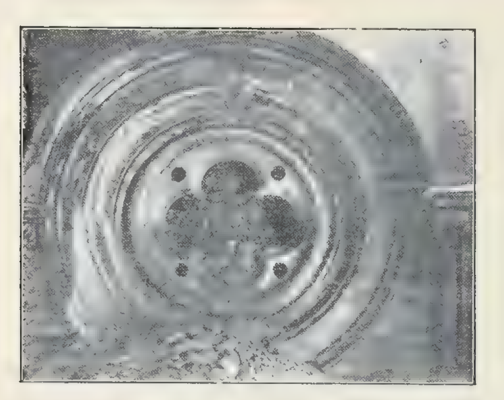


Fig. 335. — Rosace de la cathédrale de Cosenza, vue de l'intérieur de l'église.

Plus loin encore vers le sud et vers l'Orient, une église bâtie, dans les premières années du XIIIe siècle, sur le modèle d'une cathédrale du Nord est comme cachée dans les replis des montagnes de la Calabre. La cathédrale de Cosenza avait été abattue, en 1184, par un tremblement de terre et avait écrasé sous ses ruines toute une foule de fidèles et de prêtres, avec l'archevêque lui-même. Le lieu de la catastrophe fut abandonné; l'on choisit un autre emplacement pour édifier la nouvelle cathédrale. Celle-ci fut consacrée le 30 janvier 1222,

magistri Blasii et notarii Rogerii cum prescriptis monialibus sororibus nostris ibi stantibus, volentibus et consentientibus, stante nobisque judice Cersone advocato nostro, constituimus Melum Spanum confratrem domus nostre sindicum et procuratorem in omnibus negotiis nostris et agendis apud Matheram, velut *super consumanda fabrica ecclesie Sancte Marie Nove;* ita ut si idem Melis ad aliquod debitum ecclesia nostra de bonis suis exolvere teneatur super recipienda ratione de omnibus et fructibus earum super campo et negotiis ad ipsum spectantibus campum, super domibus dandis in pentione et recipienda pentione pro eis, super vineis colendis et recolendis fructibus earumdem, cum potestate procurandi in omnibus ipsis ad utilitatem predicte ecclesie nostre, prout dictum est, ad cujus rei memoriam, et ipsius Melis cautelam, hoc scriptum scripsit, rogato nostro, Petrus de Domo Mathere notarius ab Imperiale majestate statutus qui et interfuit, etc. Locus signi, etc. Simeon Imperialis Mathere judex qui supra. — Nicolaus Presbyter filius Areprandi. — Lucas Imperialis Mathere judex. — Ego Rogerius prescriptus Mathere notarius, etc.

1. Voir les bulles pontificales publiées par Ughelli, *Italia sacra*, VII, p. 38-41. Cf. Gattini, *Note storiche sulla città di Matera*, p. 194.

2. Cte de Mas-Latrie, *Mélanges Historiques* (*Doc. inéd. sur l'Hist. de France*), 1882, t. IV, p. 344. Le prieuré cistercien de Nicosie, affilié à l'abbaye de Saint-Jean-d'Acre, fut lui-même érigé en abbaye en 1222.

en présence d'une assemblée de prélats, d'un légat pontifical et de l'empereur Frédéric II en personne[1]. La façade de cet édifice, affreusement crépie et bariolée en 1834, dans le goût des églises angevines de Naples et de la nef d'Altamura, laisse encore transparaître, sous un badigeon jaunâtre, trois larges portails en tiers-point et une grande rose[2], flanquée de hautes colonnettes, qui sont cerclées d'une bague, comme les colonnettes des portails (*fig.* 334). Deux roses plus petites, en forme de quatre-feuilles, s'ouvraient autrefois au-dessus des portails latéraux[3] (*fig.* 335). En pénétrant dans l'édifice, on trouve une nef baroque entièrement rebâtie au XVIII[e] siècle[4]. Seule une des voûtes primitives du bas-côté de gauche a été conservée : elle est soutenue par des branches d'ogives massives et carrées, qui reposent sur des culots trapus. L'abside centrale, de plan pentagonal, a été rasée jusqu'aux fondements; mais une restauration, intelligemment conduite par M. G. Pisanti, a dégagé les deux absides latérales, voûtées en cul-de-four, et les amorces des branches d'ogives qui se croisaient au-dessus du transept (*fig.* 336). Les absides sont contemporaines de la façade; les mêmes moulures courent à mi-hauteur de la paroi et les colonnes sont cerclées des mêmes bagues. Les chapiteaux des fenêtres absidales, comme ceux des portails, sont parfaitement conservés, et mieux encore que l'architecture, ils permettent de rapporter à une école déterminée l'art dont la cathédrale de Cosenza offre en Calabre un exemple unique (*fig.* 337 *et* 338).



FIG. 336. — ABSIDE LATÉRALE DE LA CATHÉDRALE DE COSENZA.

FIG. 337. — CHAPITEAU DE L'ABSIDE DE LA CATHÉDRALE DE COSENZA.

Ces chapiteaux, avec leurs amples volutes et leurs grasses folioles, diffèrent également des rares chapiteaux à crochets qui ont été sculptés en Allemagne dans le premier quart du XIII[e] siècle et de ceux qui ont été sculptés à Bari ou à Foggia, vers 1230, par des maîtres apuliens. Les chapiteaux de la cathédrale de

1. N. ARNONE, *il Duomo di Cosenza*, Sienne, 1893, p. 7. Il est possible que l'édifice ait été déjà remanié après le tremblement de terre du 5 avril 1230.

2. Le cadre circulaire de la rose est seul ancien : le remplage actuel est en bois.

3. On peut voir, en montant sur les voûtes des bas-côtés la face interne de ces petites roses, qui est parfaitement conservée. C'est cette face qui est représentée sur la figure.

4. Une seconde consécration fut célébrée, après ces restaurations, le 25 juin 1759 (ARNONE, *ouv. cité*, p. 10).

Cosenza sont exécutés avec la même ampleur que les célèbres chapiteaux de l'église de la Madeleine, à Troyes; les fenêtres des absides latérales sont les fenêtres de la cathédrale de Laon et de l'abbatiale de Montiérender. L'église de Calabre n'a qu'une ressemblance lointaine avec les constructions des Cisterciens : elle est cousine des églises de Champagne. Quelle route a pu suivre l'architecte qui est venu bâtir à Cosenza la cathédrale consacrée en présence de Frédéric II? Aucun document ne l'indique et toute conjecture est impossible. Le monument seul, avec sa sculpture décorative, d'une exécution souple et grasse, atteste que son architecte n'était pas un Allemand, venu avec Henri VI ou avec son fils: ce maître inconnu sortait d'un atelier français.

V

L'église champenoise de Cosenza, qui ne peut être directement rattachée ni à la famille des églises cisterciennes, ni au groupe des églises bâties en Italie pour des communautés venues de l'Orient latin, n'a été imitée par aucun architecte calabrais. Les autres monuments d'architecture française bâtis à la fin du XIIe siècle et au commencement du XIIIe dans la Terre de Bari et la Basilicate ont éveillé chez les artistes locaux des curiosités nouvelles. Dans ces édifices aux formes étrangères il est possible de désigner les modèles de plusieurs détails d'architecture et de décoration sculptée qui ont été relevés dans des monuments de l'art apulien.

Les chapiteaux de la cathédrale de Matera sont des variantes développées avec verve sur le thème donné par les chapiteaux à crochets de la petite église voisine, qui avait été bâtie vingt ou trente ans avant la cathédrale par les Cisterciennes venues de Saint-Jean d'Acre. L'église du Saint-Sépulcre fut imitée en partie dans la ville même de Barletta. Les ogives des voûtes qui, dans la collégiale Santa Maria, couvrent les bas-côtés des deux travées ont à peu près le même profil que les ogives de l'église bâtie pour les chanoines de Jérusalem. La porte latérale, qui est précisément ouverte dans l'une des travées voûtées d'ogives, reproduit la forme et les proportions d'une porte latérale de l'église du Saint-Sépulcre, avec ses pilastres et son fronton triangulaire. Le stylobate cannelé de ces deux portails a été copié par le sculpteur Siméon de Raguse, habitant de Trani, au portail de l'église Sant'-Andrea de Barletta (*fig.* 308).

L'architecte de la cathédrale de Ruvo, en élevant contre des piliers rectangulaires cantonnés de colonnes ces pilastres élancés qui, dans le projet primitif, devaient soutenir des arcs doubleaux et des branches d'ogives, se souvenait manifestement des pilastres bourguignons de l'église du Saint-Sépulcre. C'est peut-être encore par l'intermédiaire des maîtres étrangers qui ont travaillé à Barletta que l'architecte apulien du bizarre clocher de Monte Sant'Angelo a connu le type si caractéristique des pilastres trapus ornés de

« congés » énormes, qu'il a placés au premier étage de sa tour, et qui rappellent, sur un sommet du Gargano, les maisons romanes de Cluny.

Peut on aller plus loin? Est-il permis de croire que le petit foyer d'art bourguignon établi à Barletta par une colonie de l'Orient latin ait exercé une influence sur les sculptures mêmes qui couvrent de leurs figurines grossières le portail et les chapiteaux du mystérieux clocher de Monte Sant'Angelo? En vérité, les modillons de l'église du Saint-Sépulcre sont d'un style bien plus ample et plus vivant que ces fantoches. Quant aux chapiteaux signés par Alfano de Termoli et par Gualtiero de Foggia, le proto-type de leurs « crochets » et de leurs guivres ne se trouve pas dans l'église bourguignonne de Barletta. L'existence de cette église n'explique point les détails d'architecture du Nord qui ont été introduits au XIIIe siècle dans la reconstruction partielle de la cathédrale de Troja; de même les chapiteaux à crochets de la basilique d'Altamura n'ont pu être imités des chapiteaux de l'église des Cisterciennes de Matera, qui sont d'un style beaucoup moins mûr. Pour achever une enquête sur les influences septentrionales qui ont pénétré l'art apulien, au temps de Frédéric II, il faut rechercher encore s'il n'a point existé dans l'Italie du Sud, à côté des monuments d'architecture française, quelque édifice de style germanique, exécuté par un artiste qui aurait rejoint en Italie le roi de Sicile, empereur d'Allemagne.



Fig. 338. — Chapiteau de l'abside de la cathédrale de Cosenza.

DEUXIÈME PARTIE

L'ART IMPÉRIAL

CHAPITRE Ier

FRÉDÉRIC II ET L'ARCHITECTURE APULIENNE

Les châteaux et les palais de Frédéric II ; l'empereur n'en a point bâti à Palerme. — Châteaux de Naples et de Capoue ; châteaux de guerre et de chasse dans la Basilicate, la Terre de Bari et la Capitanate. — Monuments qui ont disparu ou qui ont été défigurés. — Les restes des châteaux impériaux d'Apulie ; leur silhouette ; leur décoration. Noms d'artistes ; Melis de Stigliano, Stefano de Trani, Romoaldo de Bari, Bartolommeo de Foggia et Anseramo de Trani. — Absence de motifs septentrionaux dans les constructions de ces artistes. Ressemblance douteuse des fenêtres du château de Gioia avec des motifs allemands. — De 1220 à 1233 environ, Frédéric II semble avoir adopté l'art local de l'Apulie.

Frédéric II fut un grand constructeur. Non point que l'empereur ennemi de Rome ait été un fondateur d'églises aussi généreux que les rois normands, ses ancêtres. Qu'est-ce qu'une basilique comme celle d'Altamura, le seul édifice sacré dont Frédéric II ait lui-même ordonné la construction, à côté des merveilles de la Chapelle palatine de Palerme, bâtie par Roger et décorée par Guillaume Ier, ou de la gigantesque église de Monreale, où Guillaume II est représenté offrant à la Vierge le temple sans pareil qu'il a élevé à sa gloire ? Mais, si Frédéric II n'a pas contribué de sa personne au développement de l'art religieux, il pouvait exercer sur cet art une action indirecte par les formes qu'il adoptait pour l'architecture et la décoration de ses châteaux et de ses palais, bâtis, si l'on en croyait les papes et les moines, avec les revenus des évêchés privés de leurs pasteurs [1].

L'architecture des résidences royales de Sicile avait été, au XIIe siècle, la synthèse monumentale d'une civilisation composite et bariolée. Frédéric II habita dans son adolescence les villas qui s'élevaient en couronne autour de l'enceinte de Palerme [2]. Plus tard il y fit exécuter les restaurations nécessaires. Mais lui-même ne paraît avoir bâti aucun de ces grands cubes de maçonnerie presque aveugles, comme les maisons arabes, qui de l'extérieur avaient l'air d'une prison et qui à l'intérieur étaient égayés par tous les jeux des mosaïques, des stalactites dorés et des eaux jaillissantes. Lorsque, vers 1239, Frédéric entreprit en Sicile

1. « ... Proventus ecclesiarum vacantium, et earum, quas subtili procurabat ingenio pastorum carere præsentia, quosdam in proprios convertit abusus, alios in hedificia castrorum expendit » (RAYNALDI, *Annales Eccles.*, t. XIII). Cf. E. MERRA, *Castel del Monte*, p. 24, n. 1.

2. [O. JOIN-LAMBERT], *En Sicile* (*Guide publié par la Revue générale des sciences*), 1901, p. 414 ; — Cf. le plan, p. 412.

la construction d'une série de châteaux, ces édifices furent élevés loin de Palerme, dans les villes où les rois normands n'avaient pas résidé : à Messine, à Castrogiovanni, à Catane, à Syracuse ; l'architecture de ces châteaux fut aussi différente que possible de celle d'une *Kouba* ou d'une *Zisa*.

Dans les provinces continentales de son royaume, Frédéric II fonda ou rebâtit toute une série de châteaux et de palais, depuis son retour d'Allemagne, en 1220, jusqu'à sa mort, en 1250. Ces châteaux se trouvent naturellement groupés dans les deux régions où l'empereur résida pendant les courtes périodes de paix qui lui permirent de jouir de la beauté de son royaume italien. En Campanie, Frédéric II fit rebâtir et aménager le château normand établi devant Naples, dans l'île de Lucullus, et que l'on appelait tantôt *Castrum Luculli*, tantôt *Castrum Salvatoris ad Mare*. C'est dans ce château, qui devait prendre, au temps de Charles d'Anjou, le nom populaire de château de l'Œuf, que l'empereur installa son trésor[1]. A Capoue, la vieille église lombarde de San Pietro a Corte continua à servir de chapelle au palais[2]; mais ce dernier fut rebâti par l'empereur.

Les constructions entreprises dans la région apulienne par ordre de Frédéric II sont beaucoup plus nombreuses. Un premier groupe est formé par les châteaux que Frédéric II, après son retour de Chypre et de Syrie (1230), fit élever en hâte le long du littoral de l'Adriatique, pour défendre les ports, depuis Termoli jusqu'à Brindisi. Dans l'intérieur des terres, une citadelle formidable fut élevée ou rebâtie à Gioia del Colle, pour garder un passage important sur la route qui mène de Bari à Tarente. A Melfi, où les Normands avaient établi des fortifications aussitôt après leur conquête, un château fut aménagé pour recevoir la Chambre des Comptes. La *Camera* établie au pied du Vulture fit pendant à l'*Ærarium* de Naples.

D'autres châteaux, dans l'intérieur de la Basilicate, de la Terre de Bari et de la Capitanate, occupaient des points stratégiques. Ils étaient, en temps de sécurité, les résidences de l'empereur et ses villes de plaisance. Frédéric II voulut se ménager dans toute la région apulienne des « lieux de délassement », *loca solatiorum nostrorum*. Pour lui, comme pour les barons d'Allemagne ou pour les émirs orientaux, la grande distraction était la chasse. Frédéric II se piquait d'érudition dans les matières de vénerie, et lui-même écrivit sur les oiseaux de fauconnerie un traité dont la Bibliothèque du Vatican possède un exemplaire illustré de miniatures (*Vat. Pal.* 1071)[3]. Dans le registre impérial de 1239-1240, qui est la plus importante épave de la chancellerie de Frédéric II, on compte par douzaines les instructions relatives aux faucons et aux guépards de chasse. Sur le versant apulien, le gibier

1. Ærarium Salvatoris ad Mare (HUILLARD-BRÉHOLLES, V, II, p. 710). — Custodibus ærarii Salvatoris ad Mare (*Id.*, p. 725). L'impératrice demeura dans ce château en 1240 (*Id.*, p. 757-758). Il est question dans un document du *compalatium Neapolis*, sur lequel on n'a aucun renseignement (*Id.*, p. 837).

2. HUILLARD-BRÉHOLLES, V, II, p. 729.

3. Plusieurs miniatures de ce manuscrit ont été reproduites par d'AGINCOURT (*Peinture*, pl. LXXII) et par VENTURI (*Storia dell' Arte ital.*, II, p. 393 et 395). Sur le texte du traité, voir l'étude du baron J. PICHON (*Bulletin du Bibliophile*, XVI, 1864, p. 885 et suiv.,.

abondait dans les immenses forêts qui couvraient la Basilicate et qui s'étendaient jusqu'aux dernières ondulations des Murgie, dominant de leur sombre masse la bande étroite des cultures de blé, dans la Terre de Bari, et les landes du *Tavoliere*, peuplées d'innombrables troupeaux. Un château impérial fut bâti au cœur de la région forestière, entre Melfi et Potenza, sur l'emplacement du camp que l'empereur Lothaire avait tenu en 1137, accompagné du pape Innocent II. Près de là était un lac dormant, comme suspendu sur le haut plateau boisé, et qui donna au château son nom : *Lacus pensilis*, Lagopesole. Une autre résidence impé-



FIG. 339. — VUE DU CHATEAU IMPÉRIAL DE TRANI, AVEC L'OUVRAGE AVANCÉ.

riale fut établie non loin d'Andria, sur une colline d'où la vue domine toute la Terre de Bari, et où s'élevait, au XIIe siècle, le monastère de Santa Maria del Monte. En Capitanate, un groupe de palais et de châteaux de chasse rappela le groupe que formaient en Sicile, dans la *Conca d'Oro*, les villas des rois normands. Entre le palais impérial de Foggia et le Gargano s'échelonnaient les châteaux de San Lorenzo, d'Orta et d'Apricena (ou Precina[1]. L'étymologie de ce dernier nom, telle que la donne une inscription de l'année 1282, gravée sur l'informe clocher du village, montre que le lieu était désigné pour servir de rendez-vous de chasse : *Apricena*, c'est, en latin, le « repas du sanglier »[2]. Vers le nord,

1. Frédéric II loge à Apricena dès 1222. En 1230 il donne un privilège au bourg voisin du château (FICKER et WINKELMANN, *Acta imp. ined.*, n° *14711).

2. Voici le texte de cette inscription curieuse et inédite :

Cena dat et aper tibi nomen Apricina
OCTINGENTENO CHRISTI NATALIS IN ANNO
SEX MILLENO MUNDI MACHINE MINUS UNO
NOLARII PRIMI LAPIS FUI SUMQUE SECUNDI
PRESCRIPTA VETERIS TENENS NARRO RENOVATUM
ANNO MILLENO CENTENO BISQUE DECENO
OCCIES ET BINO, PAPA SEDENTE MARTINO (Martin IV).

Le nom de *nolarium*, appliqué à un clocher (*campanarium*) n'est pas cité par Du Cange. L'origine de ce nom est dans la tradition qui prétendait que les cloches avaient été inventées en Campanie (d'où le mot *campana*) par saint Paulin

entre Foggia et les premières chaînes de l'Apennin, une enceinte en briques, flanquée de tours rectangulaires, couronnait l'acropole de l'antique Luceria, et enfermait la ville neuve habitée par les musulmans de Sicile que Frédéric II avait transportés du Val de Mazzara sur une colline de Capitanate. Tout près de la forteresse de Lucera, une autre éminence était couronnée par le château de Fiorentino, où l'empereur trouva la mort.

Dans cette longue série des châteaux impériaux de Campanie et d'Apulie, le temps a fait des vides. On ne trouve plus trace à Capoue du palais de Frédéric II ; le château de l'Œuf, à Naples, n'est qu'une ruine du temps de Charles-Quint ; l'enceinte même de Lucera, avec le donjon qui dominait la ville musulmane, a été, — les documents en font foi, — reconstruite presque entièrement, après l'assaut donné par Charles Ier d'Anjou[1]. Les châteaux établis à l'entrée des ports de l'Adriatique ont au moins gardé leur silhouette. La tour carrée, flanquée de quatre tourelles rondes qui s'élève entre la plage et la cathédrale de Termoli, est assez bien conservée pour qu'on puisse reconnaître dans cette construction, où Frédéric II avait fait graver son nom, le modèle que copia Pierre d'Angicourt, lorsqu'il rebâtit le donjon de Lucera[2]. Les châteaux de Trani, de Bisceglie, de Bari et de Brindisi dressent encore au bord de la mer leurs enceintes rectangulaires et leurs énormes tours carrées, au-dessus des bastions polygonaux dont les ingénieurs du XVIe siècle ont fait une ceinture épaisse aux châteaux de Frédéric II, pour les armer de canons. L'architecture des châteaux impériaux d'Apulie est remarquable surtout par la force de l'appareil rustique à grands bossages. Les constructeurs de ces puissants édifices furent des maîtres originaires de l'Italie du Sud.

Le château de Bari, le plus grand des châteaux de la côte apulienne, est aussi le plus orné. L'arcade de la porte ancienne est restée murée dans l'une des parois. C'est un arc en tiers-point, très surhaussé à la clef ; il est orné de sculptures grossières, aigles, figurines d'hommes, rosaces fort semblables à celles qui bourgeonnent sur les chapiteaux d'Alfano de Termoli. L'un des artistes qui ont travaillé à la décoration de ce château a laissé son nom. Un portique à deux travées, établi à l'entrée de la cour intérieure, porte sur le tailloir de deux de ses chapiteaux, ornés d'aigles et de griffons, la signature du sculpteur Melis de Stigliano, venu de la Basse Basilicate (*fig.* 340)[3].

Pour le château de Trani, on ne sait pas quel fut l'architecte qui, en 1233, commença

de *Nola*. Dans l'inscription d'Apricena, la date est donnée selon l'ère chrétienne, adoptée par les Latins, et selon l'ère du monde, adoptée par les Grecs. L'année 1282 équivaut, selon ce dernier comput, à l'an 6799.

1. *Les Arts de l'Orient musulman dans l'Italie méridionale ; Mélanges de l'École française de Rome*, XV, 1895. Voir le plan et la vue panoramique dessinés par V. Baltard : Huillard-Bréholles, *Monuments des Normands et de la dynastie de Souabe*, pl. XIX et XX. Du château de Fiorentino, voisin de Lucera, il ne reste qu'un pan de mur en briques (*le Tour du Monde*, 1899, p. 268).

2. *Mélanges de l'École de Rome, art. cité*, p. 433 et 434, avec une vue de la tour.

3. Petroni, l'un des historiens de Bari, prétend avoir lu sur le troisième chapiteau, simplement orné de feuillages très secs, une inscription qui ne se retrouve pas sur le monument : Finarrus de Carusia (*Canusio ?*) me fecit (*Storia di Bari*, p. 607, n. 1). Le château de Bari a été à demi ruiné par l'explosion de 1524, qui a fait sauter l'une des quatre tours carrées, et par une autre explosion en 1696. Une restauration de l'édifice tout entier a été ordonnée en 1554 par Bonna Sforza, veuve du roi de Pologne Sigismond Ier et duchesse de Bari, dont le tombeau s'élève au fond de l'abside de Saint-Nicolas (Petroni, p. 558, 574, 607).

le gros de l'œuvre, c'est-à-dire l'enceinte et les quatre tours[1]. Dans les murs de la cour sont restées encastrées des consoles de travail local, qui supportaient autrefois les arcs doubleaux d'un portique. Sur l'une de ces consoles est sculpté grossièrement le groupe nu d'Adam et d'Eve[2]. En 1249, un ouvrage avancé fut ajouté du côté de la mer (*fig.* 339). On lit au-dessus de la haute poterne une inscription attestant que deux maîtres apuliens, Stefano de Trani et Romoaldo de Bari, ont travaillé à la construction[3].

Du palais de Foggia, il s'est conservé une seule porte, aujourd'hui encastrée dans une maison attenante au Municipe, et dont la baie a été murée. Cette porte est surmontée d'une archivolte de feuilles d'acanthe, portée par deux aigles aux ailes éployées (*fig.* 341). Une plaque de marbre, qui sans doute surmontait autrefois la porte, porte une inscription divisée en trois parties[4]. L'une fait connaître le dessein de Frédéric II d'élever la petite ville de Capitanate au rang de résidence impériale; la deuxième donne la date à laquelle le palais fut commencé; la troisième enfin est la signature de l'architecte à qui la direction des travaux fut confiée par César :



FIG. 340. — PORTIQUE ÉLEVÉ DANS LA COUR DU CHATEAU DE BARI PAR MELIS DE STIGLIANO.

✝ SIC CESAR FIERI JUSSIT OPUS ISTUM P*roto*MAGISTER BARTHOLOMEUS SIC CONSTRUXIT ILLUD.

✝ A*nno* AB I*n*CARNATIO*n*E MCCXXIII M*ense* JUNII XI INDI*ctionis* R*egnante* DOM*i*NO N*ostro* FREDERICO IMP*er*ATORE R*ege* SE*m*P*er* AUG*usto* A*nno* III ET REGE SICILIE A*nno* XXVI HOC OPUS FELICIT*er* INCEPTUM EST P*r*E*phato* DO*mi*NO P*re*CIPIENTE.

HOC FIERI JUSSIT FREDERICUS CESAR UT URBS SIT FOGIA REGALIS SEDES INCLITA IMP*er*IALIS.

Les travaux furent donc commencés en 1223, trois ans après le retour de Frédéric II en Italie, par un architecte appelé Bartolommeo. La patrie de cet artiste n'est pas indiquée par l'inscription; mais, sur le magnifique ambon sculpté à Ravello, en 1272, on lit en toutes

1. Voici le texte de l'inscription, gravée sur une porte, du côté de la mer, en caractères contournés, que Schulz n'a pas exactement déchiffrés :

JAM NATI CRISTI DOMINI ANNIS MILLE DUCENTIS
CUM TRIGINTA TRIBUS FEDFRICI CESARIS ANNO
IMPERII TRINO DENO REGNI SICULORUM
EJUSDEM SEXTO TER DENO JERUSALEMQUE
OCTAVO REGNI CUM MENSIS JUNIUS AC IN —
DICIO SEXTA FORET OPUS HOC HINC SURGERE CEPIT.

Cette inscription a été lue exactement pour la première fois par M. F. Sarlo, qui a bien voulu me communiquer sa copie.

2. SCHULZ, I, p. 158.

3. Voir plus loin, p. 743.

4. HUILLARD-BRÉHOLLES, *Monuments des Normands et de la dynastie de Souabe*, pl. XVII et XVIII.

lettres le nom du fils du *protomagister* de Frédéric II, Nicola di Bartolommeo de *Foggia*.

A côté de l'artiste originaire de la Capitanate, un maître venu de la Terre de Bari construisit le château impérial d'Orta, au nord-est de Foggia. Il ne s'est conservé de cet édifice qu'une archivolte bizarrement dentelée, qui a été tout récemment retrouvée dans les constructions d'une ferme bâtie en débris anciens. Des deux côtés de l'archivolte et sur le linteau, on lit l'inscription suivante : PRECEPTU DOMINI CESARIS FREDERICI ANSERAMUS PROTOMAGISTER PALACII OR*te* HOC OPUS ORDINAVIT A M...[1] La date est complètement effacée[2]. L'inscription d'Orta, comme celle de Foggia, ne donne que le nom de l'artiste, sans indiquer son lieu de naissance. Mais cette inscription, à son tour, peut être complétée par des inscriptions gravées sur des ouvrages de sculpture conservés en Pouille et postérieurs à la mort de Frédéric II. Ces inscriptions nous apprendront que maître Anseramo était originaire de Trani.

Tous les artistes employés par Frédéric II pour la construction de ses châteaux d'Apulie, et dont les noms sont parvenus jusqu'à nous, venaient soit de la Basilicate, soit de la Terre de Bari, soit de la Capitanate. Les premiers d'entre eux prirent le titre officiel de *protomagister*. Le prêtre Nicola, l'auteur du campanile de Trani et de l'ambon de Bitonto, s'est paré de ce titre dans les inscriptions gravées sur ses ouvrages d'architecte et de sculpteur. Peut-être l'avait-il pris au service de l'empereur.

Quoi qu'il en soit, les artistes qui, d'après le témoignage irrécusable des inscriptions, ont travaillé aux châteaux de Frédéric II, appartenaient à la même lignée et aux mêmes écoles que les constructeurs et les décorateurs des grandes cathédrales de la Terre de Bari et de la Capitanate. Les chapiteaux de Melis de Stigliano, qui ornent le portique intérieur du château de Bari, sont ornés de feuillages anguleux, d'aigles adossés et de griffons qui rappellent divers chapiteaux de la cathédrale de Bitonto, ceux de la nef et ceux de la chaire. De même, les feuilles d'acanthe qui couvrent l'archivolte du palais bâti à Foggia par maître Bartolommeo, ces feuilles d'acanthe longues et grêles, recourbées et comme cassées à la pointe, sont celles qui s'appliquent sur les chapiteaux des pilastres de la façade et qui entourent l'un des magnifiques chapiteaux de la crypte. Schulz avait déjà remarqué la ressemblance des figurines qui décorent les consoles du château de Trani avec les scènes bibliques sculptées sur les montants du portail de la cathédrale voisine[3].

De tous les châteaux d'Apulie qui peuvent être reportés avec vraisemblance au temps de Frédéric II[4], un seul, celui de Gioia, montre certains détails qu'on peut être tenté d'attribuer à une influence germanique. Les fenêtres encadrées de marbre qui s'ouvrent au milieu des bossages noircis des tours rectangulaires font penser, avec leurs formes bizarres

1. M. Cirillo, *Nap. Nob^{ma}*, 1901, p. 76. Je corrige très légèrement la lecture donnée par M. Cirillo d'après le facsimilé photographique publié par lui-même.

2. C'est surtout en 1240 que Frédéric II habita Orta.

3. Schulz, I, p. 158.

4. E. Bernich, *Corriere delle Puglie*, 1897 et 1898 ; — Don Ferrante, *Napoli Nob^{ma}*, XII, 1898, 193-195 (plan et vue à vol d'oiseau du château, restauré d'après les dessins de M. Bernich).

de rose dentelée, aux fenêtres de l'église Notre-Dame de Sion, à Cologne, et à celles de plusieurs églises des provinces rhénanes bâties dans la première moitié du XIIIe siècle[1].

Parmi les motifs d'origine septentrionale qui ont été relevés dans les églises d'Apulie, quelques-uns ont l'air d'être allemands, plutôt que français. Tels sont les crochets trapus et les collerettes fleuronnées des grands chapiteaux de marbre qui soutiennent les voûtes de la crypte de Foggia. Quelques-uns des chapiteaux du *triforium* d'Altamura sont du même style[2]. Le chapiteau sculpté par Gualtiero de Foggia pour le tabernacle de la cathédrale de Bitonto ressemble, comme on l'a vu, aux chapiteaux de l'ambon de Spalato; il ne ressemble pas moins à un chapiteau, orné de guivres enlacées, qui figure dans l'église de Gelnhausen, élevée à côté du château fameux de Frédéric Barberousse[3]. A la retombée des voûtes d'ogives qui couvrent le chœur de la cathédrale de Troja, quatre statues adossées et abritées sous un dais représentent les quatre symboles des Evangélistes. Ces statues rappellent les statues d'apôtres qui, dans plusieurs églises d'Allemagne, par exemple dans la cathédrale de Magdebourg, se trouvent placées au-dessus des piliers du chœur, sous un dais qui reçoit l'arc ogive.



FIG. 341. — ARCADE ET INSCRIPTION PROVENANT DU PALAIS DE FRÉDÉRIC II A FOGGIA.

Il est possible que deux influences venues du Nord soient parvenues dans l'Italie méridionale pendant les trente premières années du XIIIe siècle. Mais l'une, l'influence germanique, qui aurait suivi le retour de Frédéric II dans son royaume, après son couronnement d'empereur, reste hypothétique; si l'on trouve, en effet, à Foggia, où l'empereur établit sa résidence, des chapiteaux qui paraissent imités de l'art allemand, on ne rencontre nulle part en Apulie le modèle sculpté par une main allemande qui aurait suscité ces imitations. En revanche, on trouve dispersés sur le littoral apulien, en Basilicate et jusqu'en Calabre, des monuments qui, sans conteste, ont été exécutés d'après des dessins français, et dont deux tout au moins sont l'œuvre d'artistes venus de l'Orient latin. Mais ces monuments n'ont exercé qu'une influence toute locale et restreinte à la ville même où ils ont été bâtis.

La pénétration de l'art apulien par l'art du Nord, dans les deux premiers tiers du règne de Frédéric II, reste donc un fait insuffisamment expliqué. Quant au rôle personnel de

1. Églises de Sinzig, de Gerresheim; église de Saint-Quirin, à Neuss (DEHIO et BEZOLD, pl. 181 et 182).
2. Cf. plusieurs chapiteaux du cloître d'Aschaffenburg (MOLLER, *Denkmäler der Deutschen Baukunst*, pl. XVI).
3. MOLLER, pl. XXV, en bas et à gauche de la planche.

l'empereur dans l'histoire artistique, pendant les dix ans qui s'écoulent entre la fondation du palais de Foggia en 1223 et celle du château de Trani en 1233, il semble, si l'on en juge par les monuments conservés et par le témoignage des inscriptions, s'être borné à l'adoption pure et simple de l'art et des artistes apuliens.

CHAPITRE II

LA PORTE TRIOMPHALE DE CAPOUE. — FRÉDÉRIC II ET L'ANTIQUITÉ

Le monument élevé par Frédéric II au bout du pont romain de Capoue ; son rôle défensif; date de sa construction. Admiration dont il a été entouré depuis l'époque angevine jusqu'au XVIe siècle. Histoire de sa destruction en 1557.

I. — Restes des tours de Frédéric II; matériaux employés; construction digne d'un édifice romain. — Porte triomphale ouverte entre les deux tours; descriptions qui permettent d'imaginer sa décoration sculptée.

II. — Fragments des sculptures de la porte triomphale qui ont été transportés au musée de Capoue; comment ils ont été conservés et retrouvés. Statue de l'empereur; figure allégorique de Capoue; bustes de deux ministres; huit têtes décoratives; tête barbue formant clef de voûte. — Ressemblance de ces sculptures avec les œuvres romaines de basse époque. — Détails de costumes qui ne sont pas antiques; l'expression des visages; ces sculptures sont contemporaines de Frédéric II. — L'architecte Nicola de Cicala; le sculpteur de la statue et des bustes est inconnu. — La renaissance de la statuaire hors d'Italie; la porte de Capoue et la Porte d'or de Freiberg. Questions de date. Difficulté d'admettre une influence de l'art allemand du XIIIe siècle dans les sculptures de Capoue. — Modèles imités par le sculpteur; idées exprimées. Les portraits. Le Jugement dernier et le Jugement de César. L'apothéose de l'empereur. Une pensée d'humaniste exprimée par un chapelain qui suivait Charles d'Anjou.

III. — Frédéric II amateur d'art antique. — Les *Augustales*. La monnaie du Cabinet de Vienne et la statue de Capoue. — Le rôle des artistes; le rôle de l'empereur. — Frédéric II, précurseur de la Renaissance classique. Les tours de Capoue et la porte triomphale de Castel Nuovo.

Au printemps de l'année 1233, Frédéric II revint d'Apulie en Campanie et tint sa cour à Capoue. Il fit établir aussitôt les fondations d'un nouvel ouvrage fortifié qui devait défendre sa ville fidèle du côté du nord[1]. Les arches d'un pont romain traversaient le Volturne devant Capoue. Le pont avait été placé au point où la *via Appia* et la *via Latina* s'unissaient pour franchir le seul fleuve de la région campanienne; il donnait encore passage, au temps de Frédéric II, à la route qui descendait de Rome par Terracine et Gaète, et qui pouvait amener vers Capoue les armées pontificales. Sous les rois normands, cette route traversait, avant d'atteindre le fleuve et la ville, un faubourg appelé Sant' Antonio e Terenziano. Le faubourg, qui avait été entouré de murs, pour former une sorte d'ouvrage avancé au delà du pont, se trouvait à moitié ruiné, avec son enceinte, dès le milieu du XIIe siècle[2]. Au mois d'août de l'année 1232, Frédéric II fit démolir les maisons et les murailles. Désormais le large fleuve creusait devant Capoue un fossé infranchissable pour qui ne serait pas maître du pont. Il restait à défendre le passage : Frédéric II y pour-

1. Riccardo di San Germano (Muratori, *R. I. S.*, VII, p. 1032 et 1034). Pour toute l'histoire de ce monument, je suis de près l'étude très complète de M. de Fabriczy, *Zur Kunstgeschichte der Hohenstaufenzeit; Kaiser Friedrich's II Brückenthor zu Capua und dessen Skulpturenschmuck* (*Zeitschrift fur bildende Kunst*, XIV, 1879 ; je cite la pagination du tirage à part, publié à Leipzig.

2. Voir un passage de la chronique de l'abbé de Telese (Muratori, *R. I. S.*, V p. 633), cité par Fabriczy (p. 5).

vut, dès que le faubourg eut été rasé, en dressant à la tête du pont un châtelet composé de deux tours entre lesquelles la voie romaine passait sous une porte triomphale. L'édifice était élevé jusqu'au faîte en 1239 ; le 17 novembre de cette année, Frédéric II envoyait de Lodi une lettre qui ordonnait de faire couvrir les deux tours[1]. Le 3 avril 1240, l'empereur, de retour à Lucera, commettait un certain Riccardo de Pulcara à la revision des comptes de la construction terminée[2].

Le monument que le registre de Frédéric II appelle « les tours du pont » ou « l'arc entre les tours », afin de le distinguer du *castrum* élevé dans la ville, de l'autre côté du fleuve, fut admiré pendant trois siècles, alors que les châteaux de guerre échelonnés sur la côte apulienne n'éveillaient plus aucune curiosité. Le prêtre André, chapelain des rois de Hongrie Béla et Etienne, qui accompagnait Charles d'Anjou dans son expédition contre Manfred, et qui célèbre, dans une chronique dédiée à Philippe, comte d'Alençon, la victoire remportée par le champion de l'Église et de Dieu sur le fils de l'empereur excommunié, ne peut citer le pont de Volturne sans vanter en passant la grandeur, la force et la beauté des tours qui avaient coûté, disait-on, à Frédéric II, plus de 20.000 onces d'or. Sous le règne de Robert le Sage, un jurisconsulte originaire des Abruzzes, Luca de Penne, insère dans son commentaire sur le Code de Justinien une description détaillée de la porte triomphale de Capoue. Au milieu du xve siècle, l'évêque humaniste Giovan Antonio Campano, en parlant du siège de Capoue, dans sa biographie du condottiere Braccio di Montone, entame l'éloge classique des tours fameuses[3].

Le monument qui était resté, sous les dynasties d'Anjou et d'Aragon, un objet d'admiration pour les hommes les plus éclairés, eut, sous la domination espagnole, un sort analogue à celui des châteaux d'Apulie, et plus fatal encore. Tandis que les hautes tours carrées de la forteresse de Bari restaient debout au milieu d'une épaisse ceinture de bastions, les tours du pont de Capoue furent rasées, en 1557, à une dizaine de mètres au-dessus du sol, par ordre du vice-roi, qui était le duc d'Albe.

Les restes des tours furent emprisonnés dans un large bastion rectangulaire. Un autre bastion fut élevé à l'ouest du premier et c'est entre les deux murs de pierre surmontés de terre gazonnée que passa, en faisant un coude brusque, la route qui continuait autrefois, majestueuse et droite, sous l'arche de la porte impériale.

I

La maçonnerie ancienne qui subsiste, engagée dans la construction du xvie siècle, permet de juger au moins du plan et de l'appareil des deux tours. Un soubassement de plan

1. Huillard-Bréholles, *Hist. diplom.*, V, i, p. 513 ; Schulz, IV, p. 3, n°s VI et VIII.
2. Huillard-Bréholles, V, ii, p. 880 ; — Schulz, IV, p. 11, n° XXVI.
3. Sur ces divers témoignages, voir : Salazaro, *l'Arco di trionfo con le torri di Federico II a Capua* ; Caserta, 1877 ; — Fabriczy, *art. cité*, p. 6-8 ; — V. Bindi, *l'Arco di trionfo di Federico II imperatore a Capua* (*Arte e storia*, 1884, p. 81-82).

octogonal, étagé en gradins, dont deux étaient visibles au-dessus du sol, portait les tours rondes; les quatre assises inférieures de ces tours, bâties à gros bossages, étaient séparées par une épaisse moulure de la construction en appareil lisse[1]. La pierre calcaire dont l'édifice est composé a pris le poli d'un marbre. Les joints sont si vifs qu'ils ne laissent pas de place au ciment; peut-être l'évêque Campano disait-il vrai, en rapportant que les blocs étaient soudés entre eux par des tenons de plomb, à la manière romaine. On pourrait croire que les matériaux des tours de Frédéric II ont été tirés de l'amphithéâtre de la Capoue antique, qui avait été en partie démoli, avant le XIIIe siècle, pour la construction de la nouvelle Capoue. Cependant les bossages, plus saillants et plus réguliers que ceux des forteresses de la côte apulienne, sont moins vigoureux que ceux des portes romaines; le profil des épaisses moulures n'est pas antique[2]. Les architectes de Frédéric II ont fait tirer des pierres du mont Tifata, qui avait été la carrière des constructeurs de l'amphithéâtre. En taillant et en assemblant ces matériaux neufs, ils ont certainement imité les monuments romains. L'union d'un soubassement en appareil rustique et d'une construction en appareil poli était inspirée de modèles analogues à ceux que Brunelleschi consulta pour dessiner la façade gigantesque du palais Pitti.

La baie de la porte reste visible entre les deux tours, mais la voûte qui la surmontait a disparu; aucun témoignage ne fait connaître si la courbe était tracée en tiers-point ou en plein cintre. La face de la porte qui était tournée vers le nord, du côté opposé à la ville, est enfouie dans le bastion du XVIe siècle. Cette face de la porte n'était point bâtie en simple pierre : elle formait, entre les deux tours, une arche de marbre, décorée de reliefs et de statues. Les descriptions d'André le Hongrois, au XIIIe siècle, de Luca de Penne, au XIVe, et de l'évêque Campano, au XVe, complétées par une relation qu'un érudit de Capoue, Scipione Sannelli, rédigea peu d'années après la démolition des tours[3], ne donnent qu'une image assez confuse de la décoration sculptée. Des statues antiques provenant de *Capua vetere* étaient érigées sur le couronnement de l'édifice. Sous la voûte de l'arche triomphale des bas-reliefs de marbre, qui avaient conservé jusqu'au XVIe siècle toute leur blancheur, représentaient « des trophées et des victoires de l'empereur[4] ».

Au-dessus de l'arcade une image féminine en ronde bosse figurait Capoue, la ville fidèle[5]; elle ouvrait sa tunique pour montrer à la place de son cœur l'aigle impériale; un vers gravé au-dessus de la tête de la statue proclamait que la ville défendue par les tours élevées devant le pont était la gardienne du royaume de Sicile :

Cesaris imperio regni custodia fio.

1. Voir les croquis du plan et du profil des tours dans l'article de Fabriczy; p. 10-11; fig. 1 et 2.
2. Fabriczy, *art. cité*, p. 12.
3. Cette relation, conservée dans un manuscrit de la bibliothèque de Capoue a été citée par M. de Fabriczy et publiée par M. Bindi dans les deux articles cités plus haut.
4. « Appresso seguiva la volta della porta, ove con bianchissimi marmi apparivano in scoltura molti trofei e vittorie dell' Imperatore » (Sannelli; dans la revue *Arte e Storia*, 1884, p. 282).
5. « La fedeltà di Capoa », écrit Sannelli.

L'empereur lui-même était assis sur son trône, au-dessus de la figure de la ville. Il était censé prononcer ce vers, gravé au-dessus de sa couronne royale :

Quam miseros facio quos variare scio !

Aux deux côtés de Frédéric II et un peu au-dessous de la statue étaient placés deux bustes d'hommes. D'après une tradition invariable, l'un était le portrait de Pietro della Vigna. L'autre passait au xvi[e] siècle pour représenter Roffredo de Bénévent, qui appartenait, lui aussi, au groupe de ces légistes dont l'empereur avait fait ses ministres. Plusieurs historiens de Capoue, qui écrivaient au xviii[e] siècle, ont donné à ce même buste le nom de Taddeo di Sessa, qui s'accorde mieux avec les vraisemblances historiques. En 1240, Roffredo était en disgrâce depuis plusieurs années ; Taddeo, au contraire, occupa de 1237 à 1248, — c'est-à-dire pendant les années où la porte de Capoue était en construction, — la charge importante de juge à la grande Cour impériale[1]. Deux inscriptions étaient gravées au-dessus de deux bustes qui accompagnaient la statue. A la droite de l'empereur, Pietro della Vigna s'adressait aux sujets fidèles :

Intrant securi qui querunt vivere puri.

A la gauche de Frédéric II, l'autre ministre se tournait vers les rebelles :

Invidus excludi timeat vel carcere trudi.

Quelle était la disposition de ces statues et de ces bustes sur l'attique de l'arc de triomphe ? L'évêque Campano parle d'un *regium cubiculum*, placé entre les deux tours et orné de statue de marbre, dont quelques-unes étaient antiques. Faut-il entendre qu'une sorte de *loggia* était ouverte au-dessus de l'arcade ? Ne serait-il pas plus naturel de disposer la statue et les deux bustes dans le triangle d'un fronton ? Pour esquisser une restauration, il faudrait avoir retrouvé un dessin du xvi[e] siècle ou le « tableau de saint Étienne », que l'historien Granata a vu à Capoue, vers 1750, dans la salle de la curie archiépiscopale, et où les tours du pont se trouvaient fidèlement reproduites. Aujourd'hui on doit se borner à étudier isolément les sculptures les plus importantes de l'arc de Frédéric II, qui ont heureusement survécu au monument dont elles faisaient partie.

II

La ruine des « tours de la très fidèle cité de Capoue » avait été un deuil pour la ville ; plusieurs citoyens avaient protesté en vers contre la destruction d'un édifice « si ancien, si

1. Magnæ curiæ imperialis judex (Fabriczy, p. 9, n. 1). M. de Fabriczy se trompe en plaçant à Capoue le siège de cette Cour, qui, d'après Riccardo de San Germano, avait son siège à Salerne, pour toute la région campanienne (Muratori, *R. I. S.*, VII, p. 1033).

beau, si rare et si élevé en gloire[1] ». Le Sénat de Capoue voulut au moins sauver la partie la plus auguste du monument : la statue de l'empereur. Cette statue avait été jetée en 1557 au milieu des débris des tours ; en 1584, elle fut relevée, restaurée par deux sculpteurs napolitains et replacée dans une niche, au-dessus de la nouvelle porte élevée au bout du pont, du côté de la ville, et qui prit le nom de Porte Romaine. La statue resta pendant deux siècles à cette place d'honneur, désignée aux passants par une inscription de 1585 qui commémorait l'édifice détruit[2]. Au temps de la Révolution française, la statue impériale fut jetée bas par des soldats jacobins. Mise au rebut dans un magasin de la citadelle, puis achetée avec un lot de débris par un habitant de Capoue, elle fut acquise par la Ville vers le milieu du XIXe siècle.


FIG. 342. — BUSTE DÉCORATIF PROVENANT DES TOURS DU PONT DE CAPOUE. MUSEO CAMPANO.

Les deux bustes des ministres et la tête de la statue de Capoue furent retrouvés en 1875 dans la masse du bastion élevé en 1557 ; ils se trouvaient cachés dans des niches qui avaient été murées. En même temps furent mises au jour des têtes en pierre dont chacune tenait à un grand bloc de la construction ancienne et que les descriptions n'avaient pas mentionnées. Une tête barbue, de proportions colossales, a pu servir de clef de voûte à l'arcade de la porte triomphale[3]. Seize têtes plus petites, qui terminent des pierres en forme de coin, étaient probablement placées aux angles de la base octogonale des deux tours[4] (*fig.* 342 et 343). Huit de ces têtes ont été recueillies ; huit autres, que Jannelli a entrevues en 1875, sont restées enfouies dans le bastion. Cette masse de pierres et de terre garde encore des restes du monument impérial. Le bureau des Monuments historiques de Naples devrait tenir à honneur d'entreprendre des fouilles : il rendrait peut-être à l'étude des historiens des documents tels que les bas-reliefs qui racontaient, dit-on, les batailles de Frédéric II.


FIG. 343. — BUSTE DÉCORATIF PROVENANT DES TOURS DU PONT DE CAPOUE. MUSEO CAMPANO.

La statue, les deux bustes, les deux têtes colossales et les huit têtes plus petites qui ont été sauvées de la ruine ou tirées de leur tombeau de pierre sont aujourd'hui réunis au *Museo Campano* de Capoue[5]. Au premier aspect, tout ce groupe de sculptures a l'air composé de statues antiques : draperies et types, relief et style, tout fait penser d'abord aux œuvres romaines de basse époque.

1. Voir un registre municipal cité par SALAZARO (*Monumenti dell' Italia meridionale*, I, p. 55).
2. FABRICZY, p. 13. Cette inscription est conservée au *Museo Campano*.
3. VENTURI, *Storia dell' Arte ital.*, II, p. 560, fig. 394.
4. Cette conjecture ingénieuse est de M. de Fabriczy.
5. La tête de Capoue et les deux bustes des ministres ont été mis à l'abri dans un cadre emprunté à *la Porta Romana*, sur laquelle fut exposée en 1585 la statue de l'empereur. Cette statue elle-même et les têtes de pierre se trouvent placées dans une cour et exposées aux intempéries.

Sannelli rapporte que des statues provenant de la Capoue romaine avaient été placées sur le couronnement de la porte fortifiée. On pourrait supposer que Frédéric II eût fait rassembler des statues et des bustes antiques, pour leur imposer son nom et celui de ses ministres. Le corps de l'empereur, sans pieds, ni mains, ni tête, est celui d'un *togatus* assis (*fig.* 344); les bustes barbus et laurés des deux juristes du royaume de Sicile sont ceux de deux philosophes grecs; la tête de Capoue est celle d'une Junon qui serait couronnée de lierre, de même que la tête colossale employée comme clef de voûte est celle d'un Jupiter lauré. Cependant quelques détails de costume prouvent que la statue, les bustes et les têtes ont été sculptés au temps de Frédéric II. Sur la tunique de l'empereur, qui imite les plis d'une toge, un manteau attaché à l'épaule droite rappelle le *paludamentum* militaire, qui n'est jamais uni sur une statue romaine au vêtement pacifique du citoyen. En réalité le manteau et la tunique sont des vêtements du XIII[e] siècle. Les deux légistes ne portent pas la toge : sur leur poitrine est noué un manteau qui ressemblerait encore au *paludamentum*, s'il n'était noué sur la poitrine : ce manteau est une pièce du vêtement contemporain (*fig.* 345).



Fig. 344. — Statue mutilée de Frédéric II, provenant des tours du pont de Capoue. Museo Campano.

Les imitations libres de l'antique qui formaient la décoration sculptée de la porte impériale ont été exécutées avec un sens de la vie qui les distingue des sculptures romaines du temps de Constantin et des grosses têtes décoratives de l'amphithéâtre de Capoue. La figure allégorique de femme et les deux bustes barbus sont modelés par méplats; les boucles de cheveux, les feuilles des couronnes sont détachées avec fermeté. Vus de face, les visages ne sont pas symétriques : dans la figure de Capoue et dans celle de Pietro della Vigna, la moitié de droite de la face, — en particulier le coin de l'œil et de la bouche, — se trouve plus haute que la moitié de gauche (*fig.* 345 et 346). La bouche large et anguleuse, les yeux relevés vers les tempes, donnent aux traits mêmes de la figure féminine une sorte de dureté virile[1]. La recherche visible de l'énergie est accompagnée d'une recherche fort curieuse de l'expression. A côté des têtes impassibles qui étaient sans doute rangées à la base des tours, à côté de la tête de Capoue, déesse aux yeux vides, les deux légistes à barbe de philosophe ont le regard accentué par un trou rond. Leur allure de tête est d'accord avec les paroles qu'ils sont censé prononcer. Le front calme de Pietro della Vigna, ses yeux largement ouverts, sous les sourcils levés, souhaitent aux sujets fidèles la bienvenue hautaine de la majesté impériale. L'autre ministre (Taddeo de Sessa ?) baisse le front; ses yeux à demi cachés sous les sourcils froncés lancent un avertissement redoutable aux rebelles. La

1. Voir l'analyse pénétrante de M. de Fabriczy (p. 18-20).

statue de Frédéric II, dont la tête a disparu, avait une expression menaçante, qui frappa les compagnons de Charles I[er] d'Anjou. Le chroniqueur André le Hongrois, dans sa description des tours de Capoue, remarque lui-même que l'empereur avait l'air de prononcer les vers gravés sur la porte de marbre avec la majesté d'un dieu tonnant[1].

Quel est le sculpteur qui sut, en s'inspirant de l'antiquité, exécuter des œuvres qui, après la mort de l'empereur, parlaient encore un si fier langage aux ennemis des Hohenstaufen? Les actes impériaux relatifs aux constructions de Capoue qui sont conservés dans le Registre de 1239-1240 mentionnent deux artistes. L'un porte le titre de *protomagister,* comme l'architecte du palais de Foggia : son nom, Liphas, paraît indiquer une origine grecque. Il est douteux que cet architecte ait contribué à la construction des tours et de la porte triomphale : le texte du document ne cite que les travaux exécutés au château élevé dans la ville même de Capoue, en deçà du Volturne, « *in opere castri nostri Capue*[2] ». L'architecte chargé d'édifier « la porte entre les deux tours » est nommé dans la lettre impériale du 17 novembre 1239, qui ordonne de couvrir les tours élevées jusqu'au faîte: c'était un Calabrais, Nicola de Cicala[3]. D'après la chronique de Riccardo de San Germano, maître Nicola aurait été préposé à la construction dès l'origine, en 1233. Mais à quelle école s'était formé cet artiste, originaire d'un pays qui était, au XIII[e] siècle, le plus pauvre en œuvres d'art de toute l'Italie? Quelle part personnelle l'architecte de la porte triomphale a-t-il prise à l'exécution du décor sculpté? Ces questions ne peuvent recevoir de réponse. Le sculpteur dont les œuvres sévères et puissantes ont survécu au monument



Cliché [illegible]

FIG. 345. — BUSTE DE PIETRO DELLA VIGNA. MUSEO CAMPANO.

1. « Quasi os tumide comminacionis versiculos intonantem, qui etiam ibidem ad metum transeuntium ac eorum quibus recitantur sunt consculpti » (*M. G. H. Script.*, XXVI, p. 571).

2. 12 janvier 1240; HUILLARD-BRÉHOLLES, V, II, p. 673; — SCHULZ, IV, p. 7, n° XVI.

3. HUILLARD-BRÉHOLLES, V, I, p. 513 ; — SCHULZ, IV, p. 3, n° VI. Cicala est un bourg perdu dans la montagne, entre Nicastro et Catanzaro.

4. MURATORI, *R. I. S.*, VII, p. 1032.

bâti par Nicola de Cicala reste dans l'ombre. Il doit être cité au moins parmi les anonymes les plus illustres, car il a ressuscité à Capoue la statuaire en ronde bosse, oubliée en Italie depuis le temps où l'exarque Smaragdus avait érigé sur une colonne du Forum la statue de l'empereur Phocas.

C'est seulement au delà des Alpes que de véritables statues s'étaient adossées, dès le XIIe siècle, aux colonnettes des portails. Dans le cours du XIIIe siècle, la sculpture française fut imitée en Allemagne par une école vivante et originale. Les sculpteurs de Bamberg s'inspirent de la statuaire de Reims en donnant plus d'énergie aux visages, plus de profondeur aux plis des tuniques et des voiles. La « Porte d'or » de Freiberg, qui conserve des formes romanes, est animée de statues adossées et de groupes en haut relief qui ont des membres plus vigoureux, une expression plus personnelle, une draperie plus épaisse et plus refouillée que les œuvres françaises. Les sculpteurs des ateliers saxons combinent manifestement l'imitation de la sculpture française de leur temps avec l'imitation de la sculpture antique, connue sans doute à travers les traductions des ivoires byzantins et carolingiens.



Cliché Moscioni.

Fig. 346. — Buste de Capoue personnifiée. Museo Campano.

Quelques-unes des statues du portail de Freiberg, avec leur visage expressif, leur regard dur, leur manteau noué sur la poitrine, ressemblent de loin aux bustes qui décoraient la porte triomphale de Capoue[1]. Peut-on supposer pourtant qu'un sculpteur saxon soit venu travailler en Campanie pour l'empereur, sous la direction d'un architecte calabrais? Pour esquisser une hypothèse, il faudrait avoir fixé des dates. Celles de la porte de Capoue sont bien connues : l'édifice, commencé en 1233, a été terminé en 1240. Quant aux portails allemands du XIIIe siècle, les études critiques les plus récentes n'ont pu préciser les années de leur achèvement. Il est probable seulement que ces portails, malgré l'archaïsme apparent de leur architecture, sont tous postérieurs à la mort de Frédéric II (1250).

D'ailleurs les statues de Capoue sont des imitations directes de modèles antiques dont les sculpteurs allemands n'ont pas eu connaissance : des hommes en toge, des philosophes grecs, des dieux de l'Olympe, des têtes colossales, destinées à figurer dans l'énorme amphithéâtre de la Capoue romaine. Ni l'Allemagne, ni la France n'ont exposé au XIIIe siècle des bustes de pierre ou de marbre. Le buste, — quand il n'est pas un reliquaire de métal précieux, — est un portrait, c'est-à-dire une œuvre d'art qui n'avait pas sa place dans les hiérarchies religieuses de l'art du moyen âge.

1. Cette ressemblance a été notée et indiquée en passant par M. R. Vischer, dans une étude *Zur Kritik Mittelalterlicher Kunst* (*Studien zur Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1886, p. 81).

Par les pensées qu'elle exprimait comme par les images dont elle s'est parée, la porte triomphale de Capoue était en son temps une nouveauté presque scandaleuse. Aucun symbole chrétien ne sanctifiait le monument qui regardait dans la direction de Rome. L'apothéose, par une suprême audace, prenait les attitudes d'un Jugement dernier. Au milieu trône l'arbitre de tout un empire ; à la droite du souverain, Pietro della Vigna regarde les élus ; à sa gauche, l'autre ministre regarde les réprouvés. A côté des portraits de vivants grandis à une taille surhumaine, les passants voyaient des têtes de génies antiques, un dieu sans nom, une ville personnifiée et presque divinisée. Les souvenirs du paganisme concouraient au triomphe de l'empereur. Ce monument de terreur et de gloire n'a jamais été mieux jugé que par le chroniqueur André le Hongrois, au temps de Charles d'Anjou. Pour parler de l'image menaçante de l'empereur, de cette image que Frédéric II avait fait sculpter pour assurer à son nom l'immortalité, — *« ibique suam ymaginem in eternam et immortalem memoriam sculpi fecit »*, — le chapelain des pieux rois de Hongrie a employé le langage d'un humaniste de la Renaissance.

III

En vérité, le seul homme qui pût concevoir ce monument d'orgueil païen, au temps où Louis IX régnait sous la tutelle de Blanche de Castille, c'était Frédéric II. L'empereur lui-même a pu choisir les modèles antiques, arcs de triomphe, statues et bustes, qui devaient composer au bord du Volturne un monument digne d'un César.

Frédéric II, en effet, a été, pour son temps, un connaisseur d'art antique. Les images de pierre qu'il fit transporter en 1239, de Naples et de Grottaferrata à Lucera, avec de grandes précautions et à dos d'homme, étaient très probablement des statues tirées de ruines romaines[1]. En 1231, deux ans avant d'ordonner la construction des tours de Capoue, Frédéric II avait fait exécuter des œuvres d'art officiel, qui étaient de fidèles imitations de l'antique : ce sont les célèbres monnaies d'or qui reçurent le nom d'*augustales*[2] (*fig.* 348). Frappées à Messine et à Brindisi, pour remplacer les *tarins* au nom musulman, ces monnaies du royaume de Sicile furent des monnaies d'empereur, où le titre de roi était omis à dessein dans les légendes. Sur l'une des faces on lisait : FRIDERICUS ; sur l'autre, autour du buste du souverain : IMPERATOR ROMANORUM CESAR AUGUSTUS. L'aigle figurait dès 1220 sur des tarins ; elle était l'oiseau héraldique des Hohenstaufen et du Saint-Empire : les monnaies impériales romaines n'ont pas, au revers, cet attribut. Mais le buste, vu de profil et lauré, avec le paludamentum, est copié sur les monnaies romaines du siècle de Constantin,

1. HUILLARD-BRÉHOLLES, *Introduction*, p. 545 ; VII, p. 912.

2. Il ne reste aucun fait à relever au sujet des augustales et il reste peu de remarques à formuler après l'article de E. WINKELMANN, *Ueber die Goldprägungen Kaiser Friedrichs II fur das Konigreich Sicilien und besonders die Augustalen* (*Mittheil. des Instituts für Œsterr. Geschichtforschung*, XV, 1894, p. 401-440).

comme les statues et les bustes de Capoue sont imités de sculptures romaines de basse époque. Sur les augustales comme sur la porte triomphale, Frédéric II a fait placer son effigie. L'idée même était alors si nouvelle que plus d'un sujet du royaume ne reconnut pas le souverain sur les monnaies d'or : le chroniqueur Riccardo de San Germano, en décrivant les augustales, ne voit sur la face qui présentait l'effigie impériale qu'un visage inconnu, *caput hominis*. Cependant les graveurs des augustales et le sculpteur de la statue de Capoue ont cherché à rendre au moins sommairement la ressemblance du roi de Sicile : Frédéric II a le visage régulier et imberbe sur ses monnaies comme sur l'une des miniatures de son livre de fauconnerie, conservé à la bibliothèque du Vatican (*Pat. lat.* 1071)[1]. La statue de Capoue était de même imberbe : on peut se faire une image sommaire de ses traits d'après une gravure dessinée de face, avant les mutilations, et publiée en 1820 par d'Agincourt[2], ainsi que d'après un dessin de profil, que l'historien Danieli fit graver sur une pierre dure vers 1780[3].

Ce dernier profil ne ressemble que d'assez loin à celui qui se détache sur les *augustales :* la statue de Frédéric II portait une couronne, dont les fleurons avaient été cassés, et non point une couronne de laurier. Mais un exemplaire unique d'*augustale,* conservé dans la collection impériale de Vienne, montre une effigie couronnée d'une sorte de diadème à fleurons, sans bandelettes flottantes. La tête est beaucoup plus grande que sur les *augustales* communes ; l'aigle, sur l'autre face, est tournée à droite, alors que sur les autres monnaies connues du même type, elle est tournée à gauche ; le modelé des pennes est gras et visiblement imité de l'antique (*fig.* 347). Le profil de l'empereur, sur cet exemplaire, est plus énergiquement accentué que sur les autres : il ressemble manifestement au profil gravé sur la gemme de Danieli et qui reproduit plus ou moins exactement la tête de la statue aujourd'hui décapitée (*fig.* 269)[4]. Il est possible que le coin d'*augustale* dont une seule épreuve s'est conservée jusqu'à nous ait été exécuté après les autres coins de la monnaie impériale, et qu'il soit contemporain du monument de Capoue.




FIG. 347. — AUGUSTALE DE FRÉDÉRIC II (CABINET DE VIENNE).

Les graveurs des *augustales* sont inconnus, comme les sculpteurs de la statue de Frédéric II et des bustes de ses ministres. Pour réussir d'aussi étonnantes imitations de l'antique, il fallait sans doute qu'ils eussent hérité d'une tradition artistique déjà longue ; cependant ni les ouvrages de bronze exécutés par un Barisanus de Trani, ni les chapiteaux ornés de figurines antiques qui avaient été sculptés à Monreale et à Salerne ne faisaient

1. D'AGINCOURT, *Planches ; Peintures*, pl. LXXIII.

2. D'AGINCOURT, *Planches ; Sculpture*, pl. XXVI, n° 4.

3. Cette pierre, qui vint entre les mains de Raumer, l'historien allemand des Hohenstaufen, a disparu ; elle n'est plus connue que par la gravure de style classique et froid que Huillard-Bréholles a placée comme frontispice à l'Introduction de son *Historia diplomatica*.

4. Le profil de l'augustale de Vienne ressemble d'une manière bien plus frappante à celui de la statue de Capoue impériale, conservée au *Museo Campano*.

prévoir l'apparition de ces bustes d'or ou de marbre, qui semblent exhumés d'une cachette ou d'une ruine de l'antiquité. La suite naturelle de l'histoire artistique, en Apulie ou en Campanie, n'explique pas l'art impérial de Frédéric II : il faut faire intervenir l'empereur. C'est sa volonté et son goût qui ont fait sortir d'une génération d'artistes habiles et bien préparés ces chefs-d'œuvre inattendus, les *augustales* et les statues de Capoue.

Frédéric II a pu donner aux artistes des inspirations plus directes que des ordres. Il était, dit le chroniqueur Ricobaldo de Ferrare, habile dans les arts mécaniques[1]. C'est lui qui désigna certainement, dans un lot de monnaies romaines, le modèle des augustales; c'est lui-même, au témoignage de Riccardo de San Germano, qui donna à Nicola de Cicala le dessin des tours de Capoue : « *Quod ipse propria manu consignavit.* » Pour les statues et les bustes anonymes du *Museo Campano*, si habile qu'ait été le praticien, c'est l'empereur qui a été le vrai sculpteur. Il a réalisé, à Capoue, une conception de la Renaissance dans le style de l'empire romain. Son œuvre, encore admirée au xv[e] siècle par les humanistes, sera consultée par les artistes et par leurs augustes patrons. Quand la Renaissance italienne élèvera à Naples le monument où elle a le plus magnifiquement exprimé son double amour de la gloire et de l'antiquité, la porte triomphale des rois d'Aragon, élevée entre deux tours rondes de Castel Nuovo, rappellera la porte triomphale de Frédéric II, qui se dressait encore, entre deux tours semblables, devant le pont du Volturne.

1. « Omnium artium mechanicarum quibus animum advertit artifex peritissimus » (Muratori, *R. I. S.*, IX, p. 132; — Huillard-Bréholles, *Introduction*, p. 545).





Fig. 348. Augustale de Frédéric II.

CHAPITRE III

CASTEL DEL MONTE. — FRÉDÉRIC II ET L'ARCHITECTURE FRANÇAISE

Le château bâti par Frédéric II près d'Andria, sur la colline de *Sancta Maria de Monte*. Son histoire : il devient la prison des fils de Manfred; le *graffitto* tracé sur une colonne par un prisonnier. — Le château canonné par Lautrec. Ses propriétaires; son abandon. Acheté par le gouvernement italien, il est restauré comme un monument national. — Admiration des voyageurs et des historiens pour le château de Frédéric II. Opinion commune qui le présente comme le monument d'une première Renaissance.

I. — Le plan octogonal comparé au plan des tours de Capoue. — Les voûtes d'ogives; leurs supports. — Le dessin des voûtes sur les salles de plan polygonal tracé d'après les principes les plus savants des architectes qui dessinaient au XIIIe siècle les déambulatoires des églises françaises. Castel del Monte et Notre-Dame de Châlons-sur-Marne. — Les profils; les « congés » bourguignons. — L'emploi des matériaux : colonnes antiques retaillées pour prendre place dans l'architecture française.

II. — La sculpture décorative. — Les chapiteaux à crochets des deux étages; leur flore. — Les figurines humaines employées comme consoles. — L'imitation de l'art antique combinée avec celle de l'art français : la porte monumentale de Castel del Monte et le portail latéral de la cathédrale de Lanciano. Les fenêtres de la cour; oves et rais-de-cœur antiques; chapiteaux et « congés » bourguignons. — La « tête de feuilles » et la tête aux oreilles de faune. — Le cavalier nu. Le buste mutilé retrouvé au pied du portail. Les imitations d'appareil antique dans l'architecture à voûtes d'ogives. — Castel del Monte château de plaisance; ses aménagements. Les citernes et la distribution d'eau. Polychromie orientale : le revêtement de marbre; brèche rouge et cipolin. Mosaïque de pavement; incrustations d'émail. — Castel del Monte image du cosmopolitisme de Frédéric II.

III. — Les artistes employés au service de l'empereur. Mosaïstes sarrasins. — Les sculpteurs de Castel del Monte. La corniche de la cathédrale de Ruvo et ses têtes de style grec; cette corniche n'est pas antérieure à Castel del Monte. Détails de style apulien. Difficulté d'expliquer le caractère français de l'architecture. — Châteaux élevés par Frédéric II en Sicile; Castrogiovanni, Syracuse, Catane; Castel Maniace plus purement français que Castel del Monte. — Maître Riccardo de Lentini. — Comment l'influence française a-t-elle pu parvenir en Apulie et en Sicile ? — Hypothèse d'un artiste voyageur; les archaïsmes dans l'architecture et la décoration de Castel del Monte. — L'art français de l'Orient latin ; la croisade de Frédéric II ; la guerre de Chypre. L'expulsion des partisans de l'empereur et leur établissement en Apulie. Les constructions des *Chyprois* en Pouille. Comparaison technique de Castel del Monte avec les églises et les châteaux de Chypre : impossibilité de conclure. — L'art français en Allemagne. Concordance entre les dates des châteaux d'architecture française bâtis par Frédéric II dans le royaume de Sicile et les dates du second séjour de l'empereur en Allemagne. Comparaison de Castel del Monte avec les églises allemandes. Difficultés nouvelles. — L'architecture française, venue soit de l'Orient latin, soit d'Allemagne, devient, avant 1240, l'art officiel du royaume de Sicile.

IV. — Détails d'architecture française dans la Terre de Bari, la Calabre et la Basilicate. — Les châteaux impériaux. — Château de Cosenza. — Château de Lagopesole; donjon et *palatium ;* les consoles sculptées ; modèles de style français; ouvriers locaux. — Mort de Frédéric II; son tombeau à Palerme. — Rôle de l'empereur dans l'histoire artistique.

Dans l'année où les tours de Capoue recevaient leur couronnement, — en 1240, — Frédéric II faisait préparer des matériaux pour la construction d'un château[1] qu'il voulait

1. Le seul texte relatif à la construction de Castel del Monte est une lettre impériale du 28 janvier 1240, adressée de Gubbio à Riccardo de Montefuscolo, justicier de Capitanate, et dont voici le passage essentiel : « Cum pro castro, quod apud Sanctam Mariam de Monte fieri volumus, per te, licet de tua jurisdictione non sit, instanter fieri volumus actractum, fidelitati tue precipiendo mandamus quatenus actractum ipsum in calce, lapidibus et omnibus aliis oportunis fieri facias sine mora... » (Huillard-Bréholles, V, ii, p. 300; — Schulz, I, p. 164; IV, p. 8, n° XVII). Le mot d'*actractum*, bien lu par

élever non loin d'Andria, la ville fidèle entre les villes d'Apulie : *Andria fidelis nostris affixa medullis*[1].

L'emplacement fut choisi au sommet d'un monticule pierreux, élevé de 500 mètres au-dessus du niveau de l'Adriatique et d'où la vue s'étendait magnifiquement sur toute la Terre de Bari, sur les landes de Capitanate, barrées par l'éperon du mont Gargano, et sur la mer bordée de villes blanches.

Au pied du monticule se trouvait le monastère bénédictin de *Sancta Maria de Monte*, cité, pour un tribut d'une demi-once d'or, dans le *Liber censuum* de l'Eglise romaine[2]. Le château prit le nom du monastère : les documents impériaux et angevins l'appellent *Castrum Sancte Marie de Monte*.

Seize ans après la mort de Frédéric II, les trois fils du roi Manfred, qui avait été le fils préféré de l'empereur, furent enfermés par Charles d'Anjou vainqueur dans un appartement de Castel del Monte, transformé en prison. Les infortunés y restèrent soumis à un dur traitement jusqu'au milieu du règne de Charles II : c'est seulement en 1299 qu'ils changèrent de prison et furent transférés à Naples, au Château de l'Œuf. Peut-être est-ce l'un de ces jeunes princes, grandis en captivité, qui a gravé à la pointe sur l'une des colonnes du premier étage de Castel del Monte une silhouette de roi assis et couronné.

D'autres prisonniers de distinction furent gardés à Castel del Monte, en même temps que les fils de Manfred[3]. En 1277, Charles Ier fit transférer dans le château Conrad, comte de Caserta, qui était fils d'une fille de Frédéric II, et Henri de Castille, qui, après avoir été sur le point d'épouser la veuve de Manfred, avait suivi le parti de Conradin et avait été fait prisonnier à Tagliacozzo ; les deux princes retrouvèrent dans leur prison un faux Manfred. Pour garder tous les prisonniers, Charles Ier fit établir sur les murs et les tours de Castel del Monte des créneaux et quatre guérites de veilleurs, qui ont entièrement disparu ; il fit barrer les fenêtres les plus larges de grilles de fer, dont la place est encore marquée par des trous ; c'est peut-être encore le roi français qui fit bâtir tout autour du château, à une dis-

Huillard-Bréholles dans le registre des Archives de Naples (fol. 50 , a donné lieu à une erreur qui altère l'histoire de la construction. Comme le texte indique que l'*actractum* devait être composé de pierres et de chaux, les commentateurs ont cru à une confusion avec le mot *astracum*, employé dans le sens de voûte ou de terrasse, à propos des tours mêmes de Capoue. D'après cette interprétation, le château d'Apulie, comme les tours de Capoue, aurait été à peu près achevé en 1240. Mais les mots d'*actractum* et d'*astracum* ne peuvent être confondus. La signification du mot *actractum* est expliquée nettement par un acte impérial relatif à la construction du château de Catane : ordre est donné de préparer l'*attractum*, au moment où l'emplacement sur lequel doit s'élever le château n'est pas encore choisi. On doit faire provision d'*attractum* en même temps que l'on choisira la carrière d'où sont tirées les pierres d'appareil (24 et 27 nov. 1239, Huillard-Bréholles, V, i, p. 510). Le mot *actractum* doit donc être pris dans son sens étymologique de « conglomérat » et traduit par « ciment » ou « blocage ». L'*actractum* est préparé en 1239 pour le château de Catane, dont la première pierre n'est pas posée ; si les mêmes matériaux sont commandés quelques mois plus tard pour Castel del Monte, c'est que la construction du château de Pouille était à peine commencée : « fieri *volumus* », écrit l'empereur.

1. Ce vers était gravé à Andria sur la Porta di Sant'Andrea, avec les deux vers suivants :

ABSIT QUOD FEDERICUS SIT TUI MUNERIS INERS.
ANDRIA VALE FELIX, OMNISQUE GRAVAMINIS EXPERS.

2. Fabre, *le* Liber Censuum, fasc. I, p. 32. Rien ne prouve qu'un château lombard ou normand ait précédé le château impérial sur le monticule voisin d'Andria.

3. La plupart des faits indiqués ci-après se trouvent réunis dans le livre de M. le chanoine E. Merra, *Castel del Monte*, Trani, 1895, p. 67 et suiv.

tance de 4^{m},50, un mur continu, qui suit le plan polygonal de l'édifice[1]. Ces additions n'altérèrent en rien le château réduit au rôle de prison. Castel del Monte ne subit point d'atteintes profondes avant l'année 1528. L'édifice appartenait alors à Gonsalve de Cordoue, qui l'avait reçu de Ferdinand le Catholique, avec le duché d'Andria. Lautrec, qui parcourait la Pouille en vainqueur, s'empara d'Andria et canonna Castel del Monte. Le château, dont les murailles trouées restaient inébranlables, fut vendu en 1552 par le fils du Grand Capitaine, avec le duché d'Andria, à Fabrizio Carafa. Depuis lors son histoire s'obscurcit. Pendant près de trois siècles, Castel del Monte, abandonné par ses nobles propriétaires, servit de refuge à des brigands, à des proscrits, à des bergers, avec leurs moutons.

L'édifice, ouvert à tous les vents, traversé par la pluie, dégradé par les nomades, s'émietta lentement. Enfin, après la chute des Bourbons, le gouvernement italien acheta Castel del Monte, en 1876, à la famille Carafa, moyennant une compensation de 25.000 *lire*. Le château de Frédéric II fut, dans l'Italie méridionale, le premier monument national que l'État fit restaurer avec méthode et prudence. Les travaux, commencés en 1879, poursuivis en 1884 par M. l'ingénieur F. Sarlo[2], achevés de nos jours par M. l'architecte E. Bernich[3], n'ont été que des consolidations. Si forte et si exacte était la construction ancienne qu'il a été possible à peu de frais de la rendre presque habitable. Un peu d'entretien suffira sans doute pour donner au château, dont la silhouette massive est visible depuis Bari jusqu'à Foggia, la durée d'un Colisée.

Cet édifice d'une solidité romaine a été admiré dans son désert avant de recevoir la visite d'aucun architecte officiel. « Il attire la curiosité des gens de goût », écrivait en 1686 le voyageur napolitain Pacichelli. L'historien napolitain Troyli[4] et le voyageur anglais Swinburne décrivent le château à la fin du XVIIIe siècle. En 1839 l'architecte français Victor Baltard s'installe dans l'une des salles délabrées et fait un relevé complet du monument pour le duc de Luynes. Depuis lors les historiens des Hohenstaufen et les historiens de l'art italien ont décrit à l'envi, — de près ou de loin, — le château où les cris des faucons, tournant autour des murailles, réveillent le souvenir des chasses de l'empereur. Devant les murailles dorées comme celles d'un temple grec, devant la porte de marbre rouge, qui a la majesté d'un arc de triomphe romain, historiens, archéologues et artistes ont eu, au XIXe siècle, la même impression. Qu'il suffise de citer les opinions exprimées par l'architecte italien qui a savamment achevé la restauration de Castel del Monte et par un archéologue allemand qui a consacré une étude brillante à l'art des Hohenstaufen. Pour M. Ettore Bernich, les architectes de Castel del Monte sont les précurseurs de Leone Battista Alberti, le plus hardi des novateurs florentins dans l'architecture de la Renaissance[5].

1. Avena, *Monumenti dell' Italia meridionale*, p. 9 et 18.
2. Cf. F. Sarlo, *Il Castello del Monte in Puglia*, Florence, 1883 (tirage à part de la Revue *Arte e Storia*, t. IV).
3. Avena, *ouv. cité*, p. 32-33.
4. *Istoria generale del reame di Napoli*, Naples, 1749, IV, p. 128.
5. *Il Castello del Monte ; L'Arte in Puglia*, fascicule unique, Bari, 1895 ; in-f°.

M. Carl Frey, de son côté, écrit cette page enthousiaste : « Castel del Monte possède dans son ensemble, comme dans ses détails, dans la noblesse de ses proportions et de ses profils, dans la clarté, l'harmonie et la logique des membres de son architecture, dans l'invention variée et la richesse de sa décoration, dans l'admirable technique de son grand appareil, une beauté et une unité que n'offre peut-être aucun autre édifice jusqu'à la Renaissance. Seuls Brunelleschi, dans la chapelle des Pazzi, Bramante, dans le « Tempietto », réaliseront avec d'autres moyens et dans d'autres conditions des créations aussi parfaitement classiques[1]. »

I

Castel del Monte doit-il être cité, à côté de l'arc de triomphe de Capoue, comme un monument précoce et déjà parfait d'une renaissance de l'art antique ? Le plan du château est un octogone, dessiné par huit salles groupées autour d'une cour centrale, et flanqué à ses angles saillants de tours octogonales, qui ont le même plan que le soubassement des deux tours rondes de Capoue (*fig.* 351). Les grands blocs qui composent les parois de ces dernières tours et celles du château apulien, — calcaire de mont Tifata ou calcaire des *Murgie*, — sont également assemblés à joints vifs, presque sans ciment (*fig.* 268)[2].

Cependant, à Castel del Monte, l'appareil poli jusqu'au pied des murailles n'a plus de bossages ; l'épaisse moulure qui cercle la base des tours de Capoue et celle qui court le long de la base de Castel del Monte, en suivant les murs et les tours, ont des profils très différents. La comparaison des deux monuments impériaux de Campanie et d'Apulie ne pourrait être précisée que si l'on connaissait l'élévation complète des tours de Capoue et la disposition des voûtes qui les couvraient.

Pour Castel del Monte, les parties vitales de la construction forment un système qui ne dépend ni de l'architecture apulienne, dont la cathédrale de Bitonto avait donné quelques années auparavant un exemple magnifique, ni de l'architecture gréco-romaine, mais bien de l'architecture française du XIIIe siècle[3]. Un fait élémentaire et capital, dont l'importance

1. *Ursprung und Entwickelung Staufischer Kunst in Süd-Italien* (*Deutsche Rundschau*, t. LVXIII, août 1891, p. 288 et suiv.).

2. Des vues extérieures de Castel del Monte ont été souvent publiées. La plus ancienne, qui reste utile à consulter, est le géométral dessiné par Baltard (*Monuments des Normands et de la dynastie de Souabe*, pl. XXII). La meilleure photographie est celle de Nöhring, reproduite en 1896 dans le livre de luxe intitulé : *Aus dem Classischen Süden*, Lübeck, pl. LVI.

3. La thèse qui sera développée dans les pages qui suivent et démontrée par les nombreuses figures qui accompagnent le texte, a eu la fortune singulière d'être discutée avant d'avoir été exposée en détail. L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres avait bien voulu accueillir avec faveur les conclusions de mon étude sur Castel del Monte, présentées sous forme de communication en 1897. Le résumé de cette communication, publié dans le recueil des Comptes rendus de l'Académie (4e série, t. XXI, p. 432-449), fut traduit par M. d'Ayala dans la *Rassegna pugliese* (1898, t. XIV, fasc. 12). Le tirage à part, imprimé à Trani, forma une brochure, sous le titre : *Castel del Monte e gli architetti francesi dell' imperatore Federico II*. En même temps que je présentais mon étude à l'Institut, j'en résumais brièvement le sens dans deux pages d'une brochure de grand format, publiée comme supplément de la revue *Napoli nobilissima*, sous le titre : *I monumenti medievali della regione del Vulture* (Naples, 1897, p. IV et V). La thèse fut attaquée en Italie dès qu'elle y fut connue. Elle comprenait une partie archéologique, qui était l'analyse du monument, et une partie historique, qui était une étude entièrement nouvelle sur les Français venus de l'Orient latin en Apulie sous le règne de Frédéric II. La thèse

a été méconnue, doit être d'abord mis en lumière : Castel del Monte est un édifice à deux étages, dont toutes les salles sont voûtées d'ogives. Au premier étage les coupoles

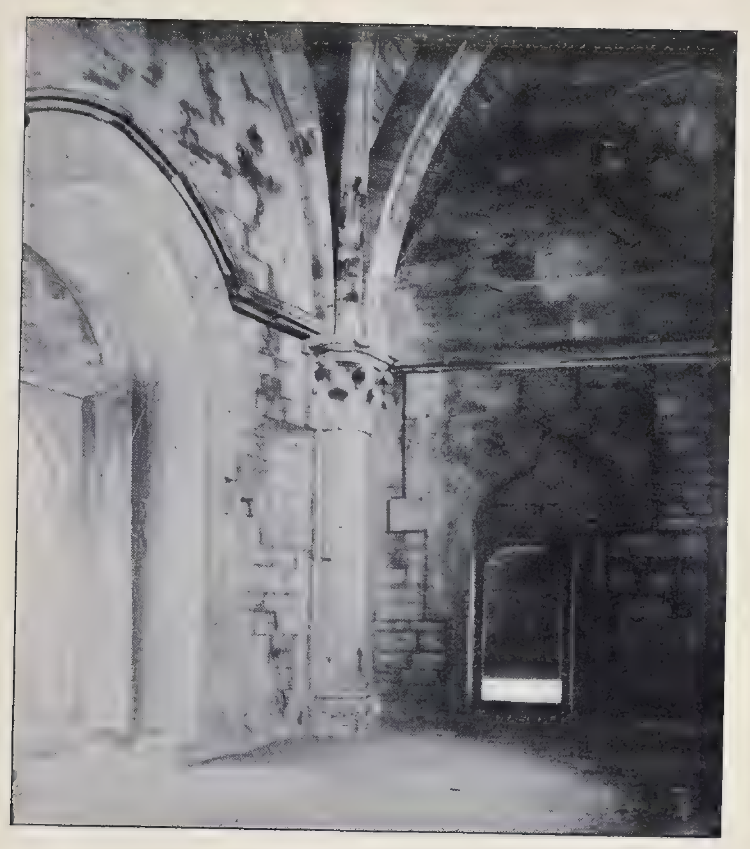


Fig. 349. — Castel del Monte. Salle du rez-de-chaussée.

octogonales qui couvrent les petites salles ménagées dans les quatre tours à travers lesquelles ne monte pas d'escalier en spirale sont élevées sur huit branches d'ogives, que sup-

archéologique, à laquelle M. A. Vanni avait opposé quelques réserves dans le *Giornale di letteratura* de Melfi (I, mars 1898), fut prise à partie par M. E. Rocchi, dans un article de la revue *l'Arte* (I, 1898, p. 121-137). L'auteur se ralliait à l'opinion exprimée par M. Bernich : pour lui, Castel del Monte est le monument d'une première Renaissance ; il y reconnaît cependant, avec « les conceptions indigènes, les réminiscences gréco-romaines, l'influence normande, le goût oriental », « les éléments de l'art nouveau importé du Nord ». Mais, pour lui, une raison de sentiment, à propos de laquelle on ne peut discuter, prévaut contre les faits matériels et incontestables. « Ce n'est pas, s'écrie-t-il, dans cette terre sacrée aux arts, et d'où rayonna une telle lumière de civilisation, que pouvait se développer l'influence de l'architecture française, superposée aux germes féconds de notre Renaissance. » Et il invite ses compatriotes à des études qui pourront fournir de nouveaux arguments pour prouver que le développement de l'art dans le Midi de l'Italie, pendant la période des Hohenstaufen, se fit en dehors de toute « influence ultramontaine ». Le drapeau était levé et la guerre courtoisement déclarée. Un autre assaillant perdit toute mesure et s'emporta à d'inutiles violences : c'était un ancien chanoine de Saint-Nicolas de Bari, M. Nitto de Rossi, auteur de l'introduction du *Codice diplomatico barese*. Son attaque fut publiée dans la revue *Napoli nobilissima* (VIII, 1898, p. 129-130). Les appréciations de l'érudit chanoine sur l'architecture

portent des culots en forme de pyramide renversée. L'assemblage exact de ces voûtes est digne des monuments les plus parfaits du nord de la France. Les profils des ogives et des doubleaux et la forme des piliers varient d'un étage à l'autre; ils sont identiques dans toutes les salles du même étage. Au rez-de-chaussée les piliers sont ronds et trapus, comme ceux de la nef de Notre-Dame de Paris; les arcs sont épais; leur section est un rectangle, dont les angles sont abattus en biseau (*fig.* 349). Au premier étage des faisceaux de trois

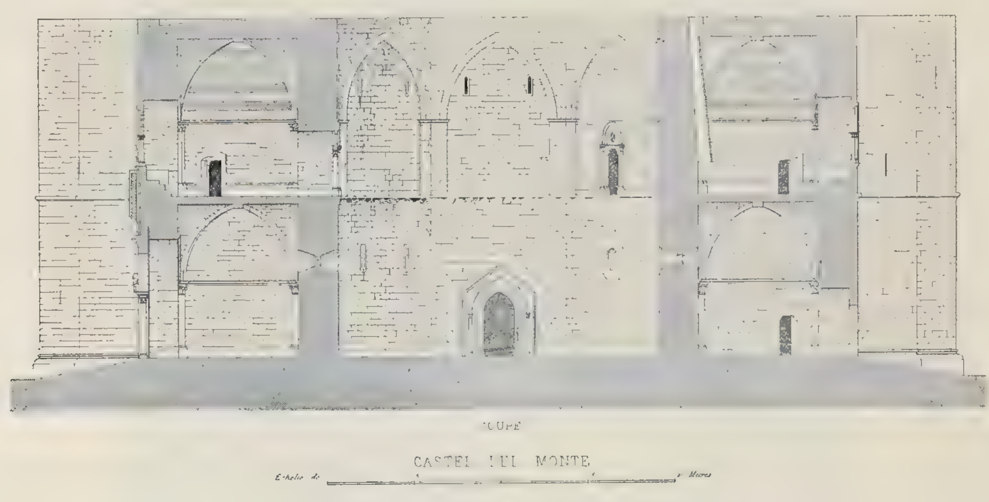


Fig. 350. — D'après le relevé de V. Baltard.

colonnettes minces font office de piliers; la colonnette du milieu porte un arc doubleau; les deux autres soutiennent, l'une un arc formeret, l'autre un arc ogive. Ces faisceaux de trois

de Castel del Monte et même sur l'art apulien sont négligeables : ses observations au sujet de la partie historique de ma thèse avaient au contraire une importance incontestable. Elles eurent un résultat que l'auteur n'escomptait pas : deux détails signalés par M. Nitto de Rossi et qui m'avaient échappé me confirmèrent l'existence d'une véritable colonie de chevaliers « chyprois » en Apulie, au temps de Frédéric II, et me décidèrent à entreprendre sur les Français d'outre-mer établis dans l'Italie méridionale le travail qui est devenu ma thèse latine.

En Allemagne l'étude que j'avais présentée à l'Académie des Inscriptions reçut un accueil tout différent de celui que lui avaient fait les érudits italiens. Dans ce pays où l'art des pays voisins est mieux connu peut-être des archéologues que l'art national, rares sont les écrivains qui, dans leurs études sur les monuments du passé, pèchent par un « patriotisme mal compris ». La révélation d'une influence de l'architecture française en Italie, sous le règne d'un Hohenstaufen, ne pouvait scandaliser les hommes qui ont été les premiers à reconnaître une pareille influence dans l'architecture allemande au temps de Frédéric II. Aussi les réserves formulées à propos de ma thèse par M. Ehrenberg, l'un des rares Allemands qui ont vu de leurs yeux Castel del Monte, ont-elles été présentées avec modération : certaines indications du critique ont pu être mises à profit dans le présent chapitre (voir les deux articles publiés, en 1899, dans la *Kunstchronik*, n^lle^ série, XI, col. 1-5, 19-23). Deux historiens de l'architecture, qui comptent parmi les hommes éminents de l'Allemagne, ont accepté ma thèse tout entière. M. de Fabriczy, l'auteur d'un livre classique sur Brunelleschi, a résumé ma communication à l'Institut dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*. M. Dehio, avant d'achever sa monumentale histoire de l'architecture religieuse au moyen âge, m'a fait l'honneur de me demander, avec des notes complémentaires, les photographies que j'avais présentées à l'Académie des Inscriptions. Ces documents devant les yeux, le savant professeur de l'Université de Strasbourg a cru pouvoir se rallier à mes conclusions. La page qu'il a écrite au sujet de l'architecture française dans l'Italie méridionale, sous le règne de Frédéric II (*Die Kirchl. Baukunst des Abendlandes*, II, II, p. 501-504), est pour le chapitre que je présente une consécration anticipée.

colonnettes du premier étage, élevées au-dessus des piliers ronds du rez-de-chaussée, font penser à ceux qui, dans les églises françaises du XIII[e] siècle, montent au-dessus des piliers de la nef, pour recevoir le poids des voûtes (*fig.* 350)[1]. Au premier étage de Castel del Monte, les doubleaux sont rectangulaires, comme à l'étage inférieur; les ogives sont plus sveltes et prennent un profil d'amande, exactement tracé d'après un modèle commun en France.

L'adaptation d'un système de voûtes d'ogives à un plan octogonal rencontrait des difficultés particulières. Les salles séparées par les murs qui joignaient les sommets des deux octogones concentriques n'avaient pas la forme d'un carré ou d'un rectangle, mais celle d'un trapèze. Or les architectes français du XII[e] et du XIII[e] siècle ont eu fréquemment à étudier les moyens d'établir des voûtes d'ogives sur un plan en forme de trapèze; le problème s'est posé toutes les fois qu'il s'est agi d'élever dans une église un chœur polygonal à déambulatoire. D'abord la voûte fut établie directement sur le trapèze, les branches d'ogives partant des angles du polygone. Le tracé était gauche : la clef ne pouvait être placée ni au point le plus élevé, ni au point central de la voûte. Cet expédient primitif est celui qui fut employé en Italie par l'architecte inconnu du déambulatoire de la cathédrale d'Aversa (*fig.* 133 et 135). D'autres solutions furent cherchées : Viollet-le-Duc en a suivi la série dans son article « *Construction*[2] ». La plus élégante de ces solutions consista à établir à l'entrée des chapelles absidales des colonnettes érigées en face des piles du chœur et séparées par le même écartement que ces piles. Les colonnettes sont unies aux piliers par des arcs doubleaux; le trapèze se trouve ainsi décomposé en un parallélogramme et deux triangles. Rien n'est plus simple que d'établir sur le parallélogramme une voûte d'ogives exactement centrée et parfaitement régulière; pour achever de couvrir le trapèze, il ne restait qu'à établir sur les segments triangulaires des voûtes en berceau brisé.

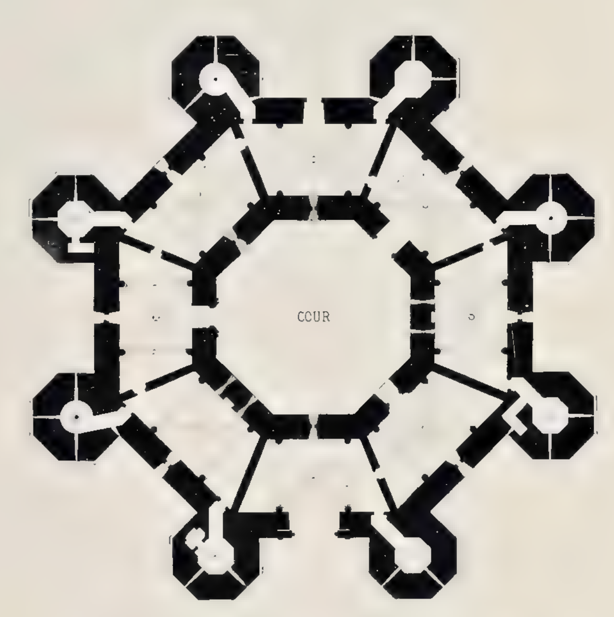


FIG. 351. — CASTEL DEL MONTE. PLAN DU REZ-DE-CHAUSSÉE.

1. HUILLARD-BRÉHOLLES, *Monuments des Normands et de la dynastie de Souabe*, pl. XXII.
2. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire d'Architecture*, IV, p. 72-77.

Ce parti ingénieux a été appliqué au nord de la Loire dans la construction de plusieurs églises très connues : la cathédrale du Mans[1], Notre-Dame d'Étampes[2], Saint-Remi de Reims[3], Notre-Dame de Châlons-sur-Marne[4]. C'est exactement celui qu'a mis à profit l'architecte du Castel del Monte. Dans les salles du château, deux piliers adossés au plus grand des murs parallèles du trapèze font face aux deux autres piliers ; chaque salle peut être ainsi couverte, comme une travée de déambulatoire, par une voûte d'ogives sur plan carré, accompagnée de deux voûtes en berceau brisé sur plan triangulaire (*fig.* 351 et 352). L'architecte de Frédéric II, pour réaliser le projet d'un édifice octogonal voûté d'ogives, n'a fait en vérité que réunir, en les opposant, deux déambulatoires de cathédrale française. Le plan du chœur de Notre-Dame de Châlons-sur-Marne est, à peu près, pour le tracé des voûtes, la moitié du plan de Castel del Monte.



Fig. 352. — Castel del Monte. Plan du premier étage.

Dans cet édifice dont le système de construction, — piliers et voûtes, — est manifestement imité de l'art français du xiiie siècle, tous les détails de modénature sont tracés d'après des formules françaises. Les bases des piliers et des colonnettes ont une gorge étroite et profondément refouillée, un tore très développé et franchement aplati. La délicate moulure de marbre, qui, à la hauteur des bases, court le long des parois intérieures des salles, la colossale et superbe moulure de pierre qui, à l'extérieur du château, couronne le soubassement des murs et des tours, reproduisent, à des échelles différentes, le profil classique des bases françaises de la première moitié du xiiie siècle (*fig.* 399). Les tailloirs des piliers du rez-de-chaussée se retrouveraient avec les mêmes moulures et la même gorge profonde dans vingt eglises de Champagne ou de Bourgogne. Le profil des astragales de chapiteaux est composé de trois courbes et varié d'un chapiteau à l'autre, alors que dans toutes les églises de Pouille, l'astragale était traitée comme un simple tore arrondi.

1. Dehio et Bezold, *Die Kirchl. Baukunst;* Planches ; pl. 369, fig. 5.
2. *Ibid.* ; pl. 366, fig. 8.
3. *Ibid.* ; pl. 119, fig. 10.
4. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'architecture*, IV, p. 76 et 77.

L'imitation de l'architecture française et en particulier de l'architecture champenoise ou bourguignonne est poussée jusqu'aux détails les plus menus. Ogives et doubleaux sont amortis par ces ressauts que les architectes appellent des « congés » : ceux du rez-de-

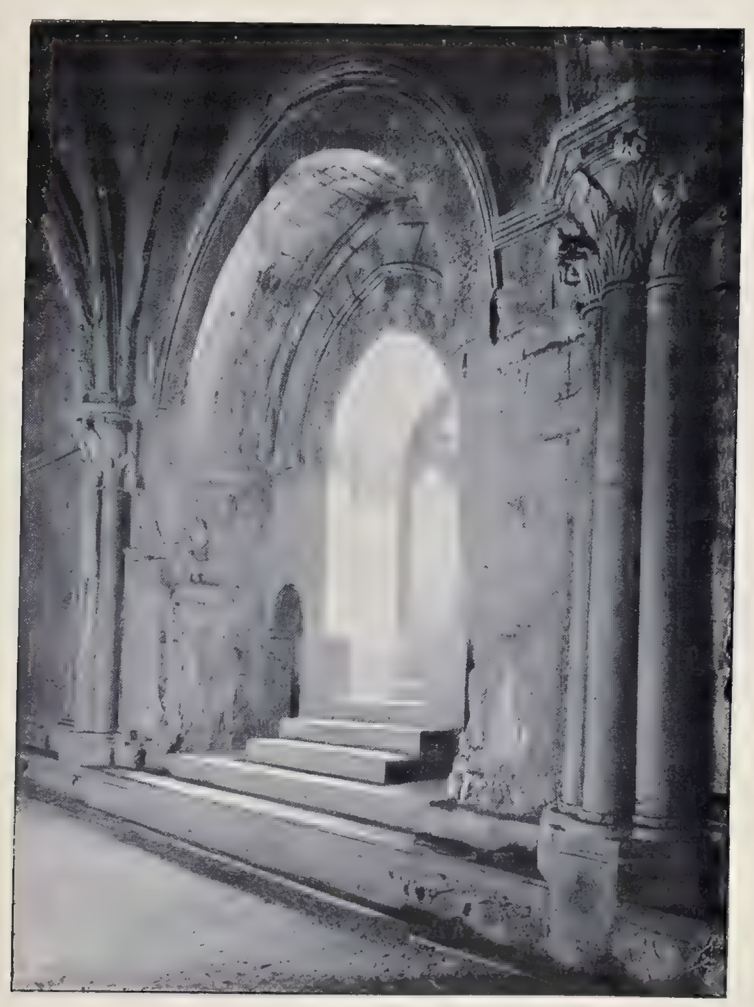


Fig. 353. — Salle du premier étage de Castel del Monte.

chaussée terminent les biseaux des arcs de la manière la plus ingénieuse. Cet ornement des « congés », que l'école bourguignonne emploie avec prodigalité, se trouve employé presque partout à Castel del Monte (*fig.* 354-358)[1]. De tels détails n'ont pu, semble-t-il, être

1. Les moulures horizontales qui forment un bandeau le long des parois des salles et semblent continuer les moulures des tailloirs se brisent à angle droit pour contourner les fenêtres ou pour passer d'un mur à l'autre ; chacun des arrêts est marqué par un « congé », véritable articulation de la moulure.

dessinés que par un maître d'œuvre étranger à l'Apulie. La manière même dont certains matériaux ont été employés donne à penser, comme le dessin des profils, que l'architecte de Castel del Monte n'était pas un Italien.

Les marbres antiques n'ont pas été traités de même, dans l'Italie du moyen âge, par les marbriers et par les constructeurs. Les mosaïstes romains ne se faisaient pas scrupule de scier d'énormes colonnes de porphyre pour en faire les disques autour desquels devaient s'enrouler les méandres des pavements polychromes. Les architectes respectaient ces marbres. Plutôt que de rogner une colonne, le constructeur faisait une arcade plus basse ou le sculpteur un chapiteau plus petit. Que fait au contraire l'architecte qui a composé les faisceaux de colonnes destinés à porter les arcs des voûtes au premier étage de Castel del Monte? Chacune de ces colonnettes est une colonne antique en marbre cipollin. Bien loin de prendre pour unité de son dessin le module des fûts précieux, le maître d'œuvre a fait racler les colonnes, en supprimant le renflement qui donne aux colonnes antiques leur galbe souple et vivant; le tore de la base a été résolument coupé, pour permettre à la colonnette de reposer directement sur sa base française; l'astragale qui, dans les monuments romains, fait toujours partie des fûts monolithes, a été coupée, comme le tore de la base, et reportée sur le chapiteau, suivant l'habitude des artistes du Nord (*fig.* 353). Dans la main de l'audacieux architecte, les colonnes précieuses et vénérables n'ont plus été que des morceaux de marbre indifférents, qui ont été retaillés sans pitié pour figurer dans un système de construction étranger à l'art antique.

II

Les sculptures qui décorent l'architecture française du château de Frédéric II n'ont pas la moindre ressemblance avec les monstres qui s'agitent sur les chapiteaux de la cathédrale de Bitonto et sous la corniche de la cathédrale de Foggia. Ni Bartolommeo de Foggia, le *protomagister* du château impérial fondé dans sa ville natale, ni Melis de Stigliano, le sculpteur des chapiteaux de la forteresse de Bari, n'ont travaillé à Castel del Monte. Les chapiteaux des salles, dont Baltard a donné, dans ses dessins très réduits, une silhouette inexacte, et dont aucune reproduction photographique n'a encore été publiée [1], sont décrits partout comme des imitations superbes de chapiteaux corinthiens; ce sont des copies de chapiteaux français du XIIIe siècle. Les chapiteaux des gros piliers du rez-de-chaussée, largement taillés dans des blocs de marbre rougeâtre assez friable, sont ornés de gros « crochets » (*fig.* 354) ou de feuilles grasses qui forment des « crochets » retournés (*fig.* 355). Les faisceaux des colonnes du premier étage sont surmontés chacun d'un chapiteau mono-

1. Les dessins de ces chapiteaux que M. Bernich a publiés dans le volume récent de M. Avena (*Mon. dell' Italia merid.*, I, p. 19, fig. 9; p. 25-26, fig. 14-16) donnent une idée fort inexacte des proportions et du style. On en jugera par les photographies reproduites ci-contre.

lithe, en marbre cipollin, dont les masses sont disposées de la manière la plus ingénieuse : le chapiteau forme, sur une seule corbeille, trois bouquets qui correspondent aux trois colonnes unies. Quatre de ces chapiteaux du premier étage portent des crochets dont les tiges sont simplement côtelées et ondulées sur les bords ; rien de plus français que cette végétation charnue. Autour de huit autres chapiteaux s'élancent des feuilles délicatement découpées qui se terminent en « crochets » communs ou en « crochets » retournés (*fig.* 356-358). Le sculpteur n'a point copié des tiges d'acanthe pétrifiées depuis dix siècles dans le marbre d'un chapiteau corinthien ; il a étudié une plante vivante,



Fig. 354.



Fig. 355.

Chapiteaux de deux piliers du rez-de-chaussée de Castel del Monte.

qui est le céleri ou le *finocchio* italien, et il lui a donné, en la stylisant, la majestueuse ampleur que les tailleurs de pierre donnaient alors en France aux plus humbles plantes de leur pays.

L'une des clefs de voûte est une rosace vivante, composée d'un groupe de quatre guivres (*fig.* 359). Les figurines d'hommes accroupies à la retombée des branches d'ogives, dans l'une des chambrettes octogonales ménagées à l'intérieur des tours, ne sont pas plus antiques, malgré leur nudité, que les culots qui, dans une autre tour, remplissent la même fonction. Avec leur pose bossue et leur visage aux traits gros, avec le serre-tête qui coiffe quelques-uns d'entre eux, ces Atlantes sont parents des « marmousets » qui servent de socle vivant aux statues de prophètes ou d'apôtres, à l'entrée des cathédrales françaises [1].

La rondeur de ces figurines de haut relief, dont le torse gras semble modelé d'après

1. Cf. G. Durand, *Monographie de l'église Notre-Dame, cathédrale d'Amiens*, Paris, 1901, I, p. 307 ; p. 270, fig. 77 ; p. 299, fig. 102.

nature, pouvait passer pour une copie de l'antique, à bien plus juste titre que le feuillage des chapiteaux. L'illusion qui a fait apparaître à tant d'observateurs un monument digne de la Renaissance sur la colline où s'élève un édifice d'architecture française à voûte d'ogives, n'est qu'un effet exagéré de l'impression que doivent laisser quelques détails de la décoration architecturale et quelques morceaux de sculpture. L'art gréco-romain, imité par des artistes qui savaient comprendre leur modèle, a prêté sa solennité et sa noblesse à la porte monumentale du château, à quelques-unes des fenêtres, à plus d'une figurine qui fait corps avec l'architecture.



Fig. 356.

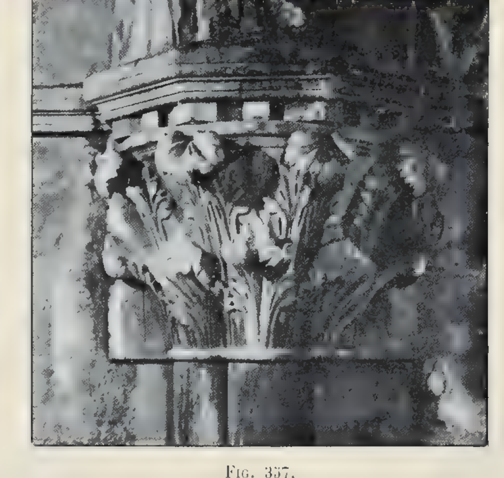


Fig. 357.

Chapiteaux de deux faisceaux de colonnettes, au premier étage de Castel del Monte.

Il est vrai que l'art français garde sa place à côté de l'art antique ; il le pénètre et souvent le transforme, pour faire œuvre nouvelle et vivante. La porte monumentale est sans conteste un souvenir d'un arc de triomphe romain[1] ; elle fait penser à la porte de marbre qui s'élevait à la tête du pont du Volturne. L'Empire romain avait élevé en Apulie, comme dans l'ancienne Capoue, des édifices de ce type ; l'un d'eux a laissé son squelette de brique dans la campagne de Canosa. Mais entre les tours de Castel del Monte les formes du monument romain se sont altérées. Les bases et les moulures n'ont plus rien des modèles antiques ; l'archivolte, tracée en tiers-point, repose sur deux lions ; les pilastres, très élancés, n'ont que trois cannelures, comme ceux des églises bourguignonnes imitées des ruines romaines d'Autun ; les chapiteaux avaient des crochets faits de petits bouquets de feuilles vivantes ; entre les tiges vigoureuses, des folioles naissantes sortent de l'astragale (*fig.* 361). La porte du château impérial ressemble extraordinairement, par ses détails antiques

1. Voir les détails gravés par Baltard (Huillard-Bréholles, *Monuments des Normands et de la dynastie de Souabe*, pl. XXIII, XXIV). L'architecte a imité les fleurons épanouis au milieu des caissons d'une voûte romaine, en plantant des rosaces de marbre blanc entre les modillons de marbre rouge qui soutiennent le fronton.

comme par ses détails bourguignons, au portail de l'église Santa Maria Maggiore de Lanciano (*fig.* 331), cette cathédrale sœur des églises cisterciennes d'Italie. Dans ces deux monuments, qui sont presque contemporains, l'architecture antique se montre en Italie à travers une traduction de style français.



Fig. 358. — Chapiteau d'un faisceau de colonnettes, au premier étage de Castel del Monte.

Les trois fenêtres qui s'ouvrent sur la cour octogonale, au premier étage de Castel del Monte, et qui communiquaient de plain-pied avec un balcon continu (*fig.* 360), ne sont pas d'une architecture française aussi pure que les voûtes et les piliers des salles. Leurs archivoltes ne sont pas tracées en tiers-point, mais en plein cintre ; elles sont décorées tantôt de feuillages, tantôt d'oves et de rais-de-cœur, évidemment copiés d'après l'antique (*fig.* 362)[1]. Mais ces archivoltes sont étreintes à leur retombée par des « congés » aux griffes vigoureuses; la moulure carrée qui encadre la fenêtre a le même profil que les moulures des salles et la même disposition que l'encadrement rectangulaire des fenêtres absidales de la cathédrale de Cosenza (*fig.* 336) ; les chapiteaux ont des crochets largement développés et les bases, de profil français, reposent sur un socle carré, pareil à ceux du portail bourguignon de l'église du Saint-Sépulcre, à Barletta.



Fig. 359. — Clef de voûte au rez-de-chaussée de Castel del Monte.

Une tête de satyre barbu, aux longues oreilles pointues, sert de clef de voûte dans l'une des salles du rez-de-chaussée ; ses cheveux et sa barbe se terminent en touffes de feuillage (*fig.* 375)[2]. Le type est bien antique[3] ; mais l'idée de placer un masque feuillu à la croisée de deux branches d'ogives a été imaginée et réalisée en France. Qu'est-ce que le dieu rustique de la voûte de Castel del Monte, sinon la « tête de feuilles » qui est dessinée dans l'album de l'architecte français Villard de Honnecourt[4] ?

Cependant l'artiste qui a sculpté cette tête de pierre, destinée à faire corps avec une voûte française, a pris son modèle en Apulie : il a copié l'une de ces antéfixes en terre cuite

1. Huillard-Bréholles, *Monuments des Normands et de la dynastie de Souabe*, pl. XXVII.

2. Une seconde tête du même type, plus petite et plus fruste, est placée de même au croisement des branches d'ogives, dans une autre salle du rez-de-chaussée.

3. Il semble avoir été créé par l'art hellénistique (M. Collignon, *Hist. de la sculpture grecque*, II, p. 588-590).

4. A. Lassus, *l'Album de Villard de Honnecourt*, p. 168-169, Paris, 1858, pl. IX, XLI et XLII. On peut comparer à la « tête de feuilles » de Castel del Monte un mascaron qui servait de clef de voûte dans l'église de Montiérender (Haute-Marne). Cf. Enlart, *Manuel d'archéologie française;* I, *Architecture religieuse*, p. 508-510, fig. 250.

qui ont été retrouvées en abondance à Ruvo, et dont plusieurs sont conservées au musée provincial de Bari. A l'entrée de l'une des tours, une tête de faune aux oreilles pointues sort de la muraille pour tenir la place d'une console à la retombée d'une archivolte[1]. Cette tête, qui joue un rôle actif dans un ensemble d'architecture française, comme le mascaron de la clef de voûte, est, de même que ce mascaron, la copie directe de quelque terre cuite gréco-apulienne.

La sculpture de style antique, ressuscitée pour la gloire de l'empereur sur la porte triomphale de Capoue, reçoit une place d'honneur au-dessus des portes de Castel del Monte. L'une des portes aux moulures françaises qui s'ouvrent sur la cour intérieure du château était surmontée d'un petit dais, analogue à ceux qui abritent les statues des portails français ou allemands. Sous ce dais s'avançait en haut relief un cavalier, vu de face. La figure est mutilée; le cheval a disparu; de l'homme il ne reste qu'une épaule, un avant-bras et une partie de la jambe : c'en est assez pour montrer que ce cavalier était nu, sous un paludamentum (*fig.* 363). Dans le triangle du fronton d'arc de triomphe qui couronne la porte monumentale du château, des trous marquent la place de trois sculptures; l'une d'elles a été retrouvée au pied de la porte par M. Bernich, dans les fouilles entreprises à l'occasion des dernières restaurations. C'est un buste décapité dont la draperie, nouée vers l'épaule gauche, est toute pareille à celle des bustes de Capoue (*fig.* 364)[2]. Ce buste était certainement un portrait; de même le cavalier nu était sans doute une image de Frédéric II, représenté comme un empereur romain en costume héroïque[3]. Un même esprit animait ces sculptures et les têtes orgueilleuses du monument de Capoue[4].



FIG. 360. — FIGURINE HUMAINE SERVANT DE CONSOLE AU PREMIER ÉTAGE D'UNE TOUR DE CASTEL DEL MONTE.

1. Voir le croquis gravé par PERKINS (*les Sculpteurs italiens; Album*, pl. XLVI, n° 4).

2. Le buste de Castel del Monte a été transporté au musée provincial de Bari. Trois bustes que M. Bernich a trouvés dans une muraille de la cathédrale de Bitonto, et qu'il a présentés comme des œuvres contemporaines de Frédéric II (AVENA, *ouv. cité*, p. 13), sont probablement des morceaux de mausolées du XVIe ou du XVIIe siècle. Ces trois bustes portent la cuirasse à l'antique. Le sigle FIMPII, que M. Bernich a ingénieusement transcrit: *Fredericus imperator II*, est un *graffitto* moderne.

3. Récemment M. Richard Delbrück a cru reconnaître dans le buste d'empereur cuirassé et lauré qui est placé sur le pignon de la cathédrale d'Acerenza une œuvre du temps de Frédéric II, qu'il faudrait rapprocher des bustes de Capoue, en même temps que le buste de Castel del Monte (*Zeitschrift für bildende Kunst*, nouvelle série, t. XV, 38e année, 1902, p. 17-21). Selon l'érudit allemand, le buste d'Acerenza, que M. Salomon Reinach avait donné pour un portrait de Julien l'Apostat, représenterait Frédéric II lui-même. Une objection très simple réduira à néant cette hypothèse inattendue : l'empereur d'Acerenza porte une barbe courte; les effigies authentiques de Frédéric II, telles que les *augustales*, sont imberbes.

4. Deux colonnes torses, en marbre, qui proviennent de Castel del Monte, se trouvent à Naples, au fond de la grande

L'art antique, qui se combine le plus souvent avec l'art français dans l'architecture et la sculpture de Castel del Monte, garde parfois des formes pures, à côté des formes



Fig. 361. — Porte monumentale de Castel del Monte.

françaises également pures. La salle dont l'entrée est surmontée d'un cavalier nu a des piliers massifs, des chapiteaux à crochets et des voûtes d'ogives qui semblent

église de Santa Chiara. Elles ont été transportées là en 1317 par ordre du roi Robert d'Anjou (Minieri-Riccio, *Arch. stor. per le prov. napol.*, 1882, p. 260; A. Maresca, *Arte e Storia*, 1888, p. 116). Les fûts de ces deux colonnes sont très richement décorés de sculptures dans le style antique : strigiles tournés en hélices, frondaison de pampres où se jouent des amours vendangeurs (*fig.* 366). La forme, le décor et le travail même rappellent au premier coup d'œil la colonne sainte conservée dans une chapelle de la basilique de Saint-Pierre, à côté de la Pietà de Michel-Ange, et qui a fait partie des douze colonnes données à la basilique par Constantin. Les colonnes de Saint-Pierre venaient de Grèce (*Liber pontificalis*, éd. Duchesne, I, p. 176) ; on en a retrouvé d'analogues à Constantinople (Strzygowski, *Byzant. Zeitschrift*, I, 1892, p. 576 et suiv. ; pl. I et II). A Rome, ces colonnes passèrent pour avoir appartenu au temple de Salomon ; elles furent vénérées et copiées pendant le moyen âge (E. Mauceri, *l'Arte*, p. 377 et suiv.). Il est possible que les deux colonnes de Castel del

empruntés à un édifice bourguignon. Dans les salles du premier étage, l'architecture, qui est toute française par les voûtes et les supports et par le dessin même des moulures, essaie de reproduire un système de construction antique dont la tradition s'était complètement perdue en France, comme en Italie, après le xe siècle : des pierres taillées en losange dessinent sur les murs qui séparent les salles et jusque sur le manteau arrondi des cheminées les mailles de l'*opus reticulatum* (*fig.* 365).

Fig. 362. — Porte-fenêtre au premier étage de Castel del Monte.

Ces imitations savantes de l'antiquité, qui servent de parure à un corps d'architecture française, suffiraient à faire du château apulien un monument unique, soit en Italie, soit au delà des Alpes. Castel del Monte diffère encore de tous les châteaux et de tous les palais du moyen âge occidental dont les ruines se sont conservées par les recherches raffinées de ses aménagements.

Le château qui dominait toute la Terre de Bari n'était point un château de guerre, comme les forteresses carrées dont les tours s'élèvent encore devant les ports de Trani, de Bari et de Brindisi. Sans doute ses murs, épais de 2^m,20, défiaient les machines de guerre ; des meurtrières s'ouvraient dans les tours et communiquaient avec des réduits ménagés pour quelques soldats ;

Monte aient été apportées de Rome ; il est également possible qu'elles proviennent de l'Orient. Rien ne permet de supposer qu'elles aient été sculptées tout exprès pour le château apulien. Plus d'un critique a été trompé par les chapiteaux dont les deux colonnes ont été coiffées dans l'église de Santa Chiara. Au milieu de crochets d'un travail gros et mou, une aigle aux ailes éployées est sculptée sur chacun de ces chapiteaux. Ce n'est point l'aigle du Saint-Empire, l'aigle des *augustales :* c'est l'oiseau superbe que Giovanni Pisano a sculpté pour la *Cantoria* de la cathédrale de Pise. Si l'on compare les chapiteaux ornés de l'aigle aux chapiteaux des mausolées voisins, élevés au temps de Robert d'Anjou, il deviendra évident que ces divers chapiteaux ont été sculptés par un même artiste qu'il est facile de nommer : c'est le Siennois Tino di Camaino (Voir le volume suivant).

derrière la magnifique porte de marbre, une rainure, qui montait jusqu'à la fenêtre du premier étage, laissait retomber une herse. Mais le château n'avait pas de fossés, les tours pas de mâchicoulis. L'édifice était capable de résister aux coups, à la façon d'une tunique de cour doublée d'une cotte de mailles ; mais il avait été préparé pour servir de résidence impériale, au milieu des forêts giboyeuses; du bas en haut des deux étages, le *castrum* était un *palatium*, qui tenait la première place entre les *loca solatiorum*. Même au rez-de-chaussée, aucune salle n'était aménagée en écurie ou en fauconnerie : ces dépendances étaient reléguées au dehors, et n'ont pas laissé de trace sur les pentes pierreuses de la colline. L'empereur n'entrait dans son château qu'à pied : il descendait de cheval au pied d'un solennel perron de douze marches, dont M. Bernich a retrouvé les restes devant la porte monumentale [1].



Fig. 363. — Porte de la cour de Castel del Monte, surmontée d'une figure équestre.

Les murs et les tours de forteresse qui abritaient la résidence impériale contre une attaque étaient comme machinés pour fournir aux hôtes du château le luxe que les souverains et les hobereaux du Nord cherchaient le moins : celui de l'eau. Trouver de l'eau, même pour la boisson, sur ce monticule aride qui s'élevait au-dessus d'une région sans rivières et sans sources, était un problème. L'architecte le résolut avec les moyens du pays, en recueillant les eaux de pluie. Le toit du château fut une terrasse construite en pierres plates, à la façon des aires dallées qui reçoivent l'eau du ciel pour les *masserie* de la Terre de Bari. La terrasse eut une double pente, qui fit tomber les eaux dans un double chéneau continu; du côté de la cour, l'eau s'écoulait par des conduits ménagés aux angles rentrants des murailles et venait remplir une vaste citerne voûtée,

1. Avena, *Monumenti dell' Italia meridionale*, I, p. 8, fig. 3.

dont la bouche est encore visible vers le milieu de la cour. Du côté du dehors, les réservoirs furent de petites citernes suspendues, prises dans l'épaisseur des tours, au-dessus des chambrettes octogonales. Cette eau, mise en réserve au sommet du château, fut distribuée à l'étage supérieur, et peut-être au rez-de-chaussée, par le moyen d'une canalisation en plomb, dont la disposition détaillée n'est pas encore connue. Aujourd'hui les citernes suspendues gardent encore l'eau dans leur cuve de ciment indestructible ; mais les conduits, obstrués et crevés en partie, laissent suinter à travers les murs et les voûtes des filets qui dissolvent le calcaire et se pétrifient en stalactites. Le choc léger des gouttes sur les bancs de pierre ne raconte plus quels ont été, au temps de Frédéric II, les jeux de ces eaux qui, sans doute, bruissaient dans le château élevé au sommet de l'Apulie pétrée, comme dans le *patio* d'une villa royale entourée par les jardins de Palerme.



FIG. 364. — BUSTE MUTILÉ PROVENANT DE CASTEL DEL MONTE. MUSÉE DE BARI.

Le charme oriental dont se parait ce château d'architecture française n'était pas tout entier dans les eaux, qui ont cessé d'animer les salles désertes ; il était encore dans la couleur des matériaux, les plus rares et les plus riches qui aient été employés en Occident à la construction d'une demeure princière. La porte monumentale et les grandes fenêtres ouvertes sur le dehors faisaient au milieu de la pierre blonde et polie des taches ardentes. Le marbre dans lequel ont été taillés la porte massive et l'encadrement des fenêtres est une brèche rouge, tout imprégnée d'oxyde de fer, que les architectes ont trouvée à pied d'œuvre, dans la colline même de Castel del Monte [1]. Les huit salles du rez-de-chaussée étaient lambrissées de plaques de ce marbre jusqu'à la moulure qui continuait les tailloirs des piliers ; les piliers eux-mêmes, avec leurs bases et leurs chapiteaux, étaient taillés dans d'énormes blocs de cette matière grasse et rutilante. Au premier étage, le marbre tiré des flancs de la colline n'est admis que pour former la caisse des petites armoires ménagées à droite et à gauche des cheminées. Les triples colonnettes, les grands chapiteaux, les moulures de toute sorte et le revêtement des parois étaient faits de marbre cipollin, tiré des ruines romaines de Ruvo et de Canosa ; ce marbre est identique à celui qui avait été employé un siècle et demi plus tôt à la construction du mausolée de Bohémond. Dans la brèche pâteuse et dans le cipollin durci par les siècles, les formes végétales stylisées pour la meulière du Nord de la France ont pris une ampleur ou une finesse nouvelles : par la vertu de la matière, la sculpture décorative de Castel del Monte a pris un accent nouveau, qui la distingue des innombrables imitations de l'art français que le moyen âge a produites.

1. La composition de la « brèche de Castel del Monte » a été étudiée dans plusieurs travaux géologiques cités par MERRA, *Castel del Monte*, p. 30.

Jusqu'à la naissance des voûtes, les salles des deux étages de Castel del Monte, — rose orangé, taché de brun rouge, ou blanc soyeux teinté de vert, — avaient l'éclat miroitant et la couleur splendide d'un appartement du palais des Blachernes. Au-dessus de la moulure de marbre tracée d'un chapiteau à l'autre, les parois ne semblent pas avoir reçu d'autre ornement que l'appareil régulier, pour le rez-de-chaussée, et l'*opus reticulatum*, pour le premier étage. Huillard-Bréholles a cru voir sur les voûtes des restes de mosaïques, qui auraient



Fig. 365. — Castel del Monte. Salle du premier étage.

achevé de donner au château de l'empereur germanique la « couleur » d'un palais d'empereur byzantin. Mais aucun cube de ces mosaïques ne s'est conservé ; l'historien français, qui n'a fait, semble-t-il, que passer à Castel del Monte, aura été trompé par les cristallisations calcaires qui dessinent entre les robustes nervures des arabesques de givre.

Si la polychromie des voûtes s'est éteinte pour jamais, celle des pavements peut être restituée d'après un fragment retrouvé dans une chambre du rez-de-chaussée ; une marqueterie de marbre blanc, de faïence vert pâle et d'émail noir dessine sur le sol une suite de figurines hexagonales. D'autres mosaïques brillaient autrefois dans le tympan des fenêtres du premier étage, à l'intérieur des salles et probablement à l'extérieur : un stuc rose colle encore à la pierre quelques morceaux d'émail vert et bleu.

Évoquons par la pensée toute cette magnificence dont les restes sont assez visibles pour qu'un artiste d'aujourd'hui puisse faire revivre avec son pinceau l'éclat du monument sans pareil[1]. Quel est le maître qui a pu réunir dans un même édifice une telle richesse de formes et de couleurs? Qui donc a voulu composer ainsi des harmonies nouvelles avec les arts les plus divers et a su comprendre tout à la fois la pureté classique de l'architecture et de la sculpture française, la solennité de l'art antique, la richesse byzantine des marbres, la gaieté des eaux qui rafraîchissaient les palais de l'Orient musulman, la fantaisie brillante des mosaïques d'émail et de faïence qui scintillaient dans la pénombre des villas royales de Sicile? Cet ensemble auquel ont concouru tant de civilisations diverses n'est-il pas l'image du cosmopolitisme de Frédéric II?



Fig. 366. Colonne torse provenant de Castel del Monte. Église Santa Chiara, à Naples.

III

Pour Castel del Monte, comme pour les tours de Capoue, le véritable maître de l'œuvre, c'est sans doute l'empereur. Mais, avant de réaliser sa conception et même de la former, il a fallu que Frédéric II rencontrât des artistes de traditions et d'origines très différentes.

Les mosaïques décoratives de Castel del Monte diffèrent notablement, par les couleurs et par les matières employées, des mosaïques campaniennes de style sicilien; elles n'ont pas été exécutées par les artistes qui ont travaillé pour les cathédrales de Capoue, de Caserta et de Sessa. Il est très probable que, pour ces mosaïques et pour les travaux hydrauliques de Castel del Monte, Frédéric II employa des Arabes de Sicile. L'empereur n'avait pas besoin de faire venir ces auxiliaires de Palerme. La colonie musulmane établie sur l'acropole de Lucera comptait, à côté des conducteurs de chameaux, des fabricants d'armes, des ouvriers de fer et de bois, quelques *tarsiatores* ou marqueteurs[2], dont les ouvrages devaient ressembler singulièrement à la marqueterie de marbre dont une salle de Castel del Monte est encore pavée. Le registre impérial nomme dans l'année 1240, où les travaux de Castel del Monte furent commencés, plusieurs *tar-*

1. Mon ami et collaborateur M. Chaussemiche, architecte, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, a passé, plus de cinquante ans après Baltard, de longues journées de travail dans la solitude de Castel del Monte; ses relevés et ses dessins seront publiés très prochainement dans un grand ouvrage sur les *Châteaux de l'empereur Frédéric II.*

2. « Magistris Saracenis, tarisiatoribus, carpentariis, magistris facientibus arma, custodibus camelorum et ceteris magistris qui tam de ferro quam de arcubus et aliis operibus laborant ad opus nostrum in Melfia, Canusio et Luceria » (21 février 1240; Huillard-Bréholles, *Hist. diplom.*, V, ii, p. 764).

siatores, entre autres un esclave, Abdalla[1]. Les ouvriers sarrasins se trouvaient employés alors non seulement à Lucera, mais à Melfi et à Canosa; il était facile de les faire venir de cette dernière ville à Andria et à Castel del Monte.

Les artistes qui ont sculpté le buste de marbre retrouvé au pied de la porte monumentale et le cavalier nu qui s'avance au-dessus d'une porte de la cour sont sortis de l'école qui a produit à Capoue ses premiers chefs-d'œuvre et que l'on peut appeler l'école impériale. Cette école a pu se former, sous l'inspiration directe du souverain, dans les deux régions fécondes en artistes où il tenait sa résidence. Les sculpteurs de Castel del Monte peuvent être des Apuliens. Déjà quelques figurines nues s'étaient mêlées à des rinceaux d'acanthe autour de la grande fenêtre absidale de la cathédrale de Bitonto. La façade latérale de la cathédrale de Ruvo, du côté du midi, a une corniche dont les modillons sont pour la plupart des têtes d'un beau relief, directement copiées d'après des antéfixes de terre cuite ou des figurines modelées en barbotine sur les vases qui se trouvaient en abondance dans le sol même de la ville. A côté d'une tête de nymphe ou de Victoire, au beau visage ovale[2], un satyre et un homme barbu ressemblent si étroitement à la tête de faune sculptée dans une tourelle de Castel del Monte qu'on pourrait les attribuer au même artiste. Ces têtes de la cathédrale de Ruvo, comme celles qui décorent le château voisin, sont moins épaisses, moins dures, moins « romaines » que les bustes de Capoue : en elles semble revivre, après quinze siècles, l'art grec d'Apulie[3].



FIG. 367. — CORNICHE DE LA CATHÉDRALE DE RUVO.

Cette résurrection aura-t-elle été accomplie par un atelier local entièrement indépendant de celui qui travaillait à Capoue? Le goût des artistes apuliens a-t-il devancé le goût personnel de l'empereur? Il sera facile de répondre, en examinant un à un les modillons sculptés de la cathédrale de Ruvo. Entre deux têtes de style grec, une branche au feuillage frisé se recourbe en forme de « crochet » : l'art antique et l'art français sont réunis sur la corniche de Ruvo comme dans l'édifice tout entier de Castel del Monte (*fig.* 367). Or, si le sol de Ruvo était riche en terres cuites antiques, ni la ville, ni les villes voisines ne contenaient un édifice capable de servir de modèle à l'architecture et à la sculpture françaises de Castel del Monte. C'est pour la construction du château impérial que s'est formé l'art moitié français, moitié antique, qui se montre sur la corniche de la cathédrale de Ruvo; c'est du château

1. « ... Magistro Johanni tarsiatori, ... magistro Greco tarsiatori, Abdalla servo nostro tarsiatori... » HUILLARD-BRÉHOLLES, *Hist. diplom.*, V, II, p. 905).

2. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, II, p. 546, fig. 383.

3. Les caractères différents des têtes de Ruvo et des bustes de Capoue ont été finement analysés par M. VENTURI (*Il genio di Nicola Pisano; Rivista d'Italia*, I, 15 janvier 1898, p. 10 et 11).

que sont venus les sculpteurs qui ont laissé sur une église apulienne ces quelques figures, dignes de plaire à l'empereur.

Les artistes locaux de la Terre de Bari ont eu sans doute quelque part à la construction même de Castel del Monte, comme à la décoration sculptée. La grande fenêtre trilobée de l'appartement impérial a bien des chapiteaux français à crochets ; mais, au milieu du tympan, sous l'archivolte en tiers-point, la rosace est remplacée d'une manière inattendue par une miniature de fenêtre géminée, toute pareille aux fenêtres des campaniles apuliens (*fig.* 368). Quelqu'un des artistes qui ont collaboré à cette fenêtre et peut-être aux autres a dessiné les baies ouvertes dans la façade septentrionale de la cathédrale de Ruvo, — du côté opposé à la file des têtes antiques. Ces baies trilobées ont des chapiteaux à crochets, une archivolte de même tracé que celles des fenêtres de Castel del Monte, une rosace dans le tympan. Leur architecture est beaucoup plus purement française et de style plus récent que celle de la nef, imitation lointaine d'un édifice monastique de la Bourgogne. Un même atelier, composé, suivant toute vraisemblance, d'artistes apuliens, a travaillé au château impérial et à la cathédrale de la ville voisine ; mais les ressemblances qui existent entre quelques détails des deux édifices, — détails antiques et détails français, — prouvent que l'église ne saurait rien expliquer du château : c'est le château qui a servi de modèle.

L'Italie méridionale n'a conservé aucune église qui ait pu faire connaître à l'architecte de Castel del Monte les combinaisons de plan, de supports et de voûtes qu'il a réalisées comme eût fait un maître d'œuvre français. Les ressemblances qui ont été relevées entre la porte monumentale de Castel del Monte et une porte latérale de la cathédrale de Lanciano, s'expliquent par des influences parallèles, dont l'origine commune est en Bourgogne ; mais l'architecte du château bâti en 1240 n'avait sans doute jamais vu l'église fondée en 1227. D'ailleurs il existe dans le royaume de Sicile, au delà du Phare, des châteaux de Frédéric II dont l'architecture offre avec celle de Castel del Monte les plus étroites ressemblances, et qui ne sauraient avoir pour prototype un édifice religieux des Pouilles ou des Abruzzes[1].

Le donjon de Castrogiovanni, élevé au centre de la Sicile sur l'acropole de l'antique Enna, est une énorme tour octogonale, de même plan que les tours du château apulien ; ses deux salles superposées sont couvertes de voûtes d'ogives à huit branches. Le château élevé à l'entrée du port de Syracuse et qui porte encore le nom de son fondateur, le stratège byzantin Maniakis (*Castel Maniace*), a été rebâti sous Frédéric II. Son portail, qui a de magnifiques chapiteaux à crochets, est composé des marbres antiques les plus variés de grain et de couleur. Les salles, dont plusieurs se sont conservées, ont des piliers identiques à ceux du rez-de-chaussée de Castel del Monte. Le château de Catane, *Castel Ursino*, qui, d'après le registre impérial de 1239, a été commencé à peu près en même temps que

1. Le groupe des châteaux impériaux de Sicile a été étudié pour la première fois par mon collègue et ami, M. Octave Join-Lambert, dans un mémoire envoyé de l'École de Rome à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Les conclusions de ce travail ont été résumées dans les *Comptes Rendus* de l'Académie (4e série, t. XXI, 1897, p. 371). M. Chaussemiche a relevé avec le plus grand soin les châteaux de Castrogiovanni, de Syracuse et de Catane, pour les publier, en collaboration avec M. Join-Lambert et avec moi, dans le volume annoncé sur les châteaux de Frédéric II.

Castel del Monte, ne diffère de *Castel Maniace* que par la mollesse de ses sculptures : les voûtes d'ogives sont portées par des piliers ronds que surmontent de larges chapiteaux à crochets. Dans aucun de ces édifices on ne trouvera les détails de style antique qui ont fait comparer Castel del Monte aux monuments de la Renaissance. Les châteaux de Sicile ont pu servir de musée impérial, au même titre que la forteresse de Lucera ; sur la façade de Castel Maniace, deux consoles supportaient deux béliers de bronze, dont l'un est conservé au musée de Palerme comme un chef-d'œuvre de l'art grec. Mais, dans la construction et dans la décoration sculptée du château de Syracuse, tout, sauf les marbres antiques, est français.

En Sicile, comme en Pouille, les châteaux de Frédéric II sont d'architecture bourguignonne ou champenoise. Quel est l'artiste qui a importé cette architecture dans la Terre de Bari et l'a fait connaître jusqu'à Syracuse et à Castrogiovanni ? Un seul nom est cité dans les lettres impériales, à propos de l'un des châteaux. La construction du château de Catane (dont les détails imitent assez grossièrement le style français) a été dirigée par maître Riccardo de Lentini, *prepositus novorum hedificiorum*. Ce Sicilien, chargé par l'empereur de veiller au choix des matériaux et aux détails de la maçonnerie, peut avoir été un maître d'œuvre. Mais d'où est venu l'inconnu qui a enseigné à l'architecte du château de Catane les principes de l'architecture française?



FIG. 368. — FENÊTRE TRILOBÉE DE CASTEL DEL MONTE. D'APRÈS E. BERNICH.

Un de ces Français du Nord qui allaient dessinant des monuments et des plans, depuis l'Espagne et la Scandinavie jusqu'à la Hongrie, a pu offrir ses services à Frédéric II. Castel del Monte peut être l'œuvre d'un Villard de Honnecourt dont l'album de voyage a été jeté aux vieux parchemins. Cependant il est peu probable que l'architecte du magnifique château de Pouille soit un Français venu de France. Les formules employées par cet architecte ne sont pas exactement celles qui se trouvaient employées en Champagne et même en Bourgogne au moment où fut commencée la construction de Castel del Monte, c'est-à-dire en 1240 : la sculpture et les profils seraient datés en France des premières années du XIIIe siècle [2]. Cet archaïsme

1. HUILLARD-BRÉHOLLES, *Hist. diplom.*, V, p. 510 et 528 ; — SCHULZ, IV, n° IX, p. 4 ; n° XII, p. 6.

2. Les bases des piliers de Castel del Monte ont un profil à peine plus développé que celui des bases les plus anciennes de Notre-Dame de Paris (chœur, vers 1165). Cf. ENLART, *Manuel d'archéologie française* ; I, *Architecture religieuse*, p. 555, fig. 283 C.

s'expliquera si l'on suppose que l'art français ait voyagé longuement avant d'arriver en Pouille et en Sicile. Des monuments élevés hors de France ont pu servir d'intermédiaires entre les églises bourguignonnes ou champenoises et les châteaux impériaux du royaume de Sicile. L'histoire même de Frédéric II invite à chercher ces monuments vers l'Orient aussi bien que vers le Nord.

En 1228, Frédéric II partit pour la croisade, dont il avait longtemps retardé l'accomplissement. Dans l'île de Chypre, où il débarqua tout d'abord, et dans la Terre Sainte, il agit en maître, au milieu de la chevalerie française, comme tuteur de Conrad, le fils qu'il avait eu d'Yolande de Brienne et qui, à la mort de sa mère, se trouvait héritier du royaume de Jérusalem. Dans ce voyage, l'empereur vit des églises et des châteaux français à Nicosie, à Saint-Jean-d'Acre, partout où les rois, les seigneurs et les ordres religieux ou militaires avaient bâti. Frédéric II n'était pas encore revenu à Brindisi que déjà la féodalité du royaume de Jérusalem s'était soulevée contre les « baillis » impériaux et contre tous les chevaliers qui avaient pris le parti de l'empereur : comme des Italiens d'Apulie, — l'ancien thème de Longobardie des Grecs, — s'étaient mêlés à eux, on les appela les « Longobards ». Une guerre acharnée s'engagea ; elle se termina par la défaite complète des Impériaux. Philippe de Novare, le chevalier chroniqueur qui a raconté les *Gestes des Chyprois*, put écrire : « Adonc fut desraciné et arraché le pesme ni (*pessimus nidus*) des Longuebars, si quonques puis n'orent pooir en Sirie ni en Chypre[1]. »

Les vaincus furent exilés : la plupart d'entre eux sont comme rayés des annales de l'Orient latin au lendemain de la sentence prononcée par la haute cour de Nicosie. Mais voici que plusieurs de ces *Chyprois* reparaissent en Apulie, où Frédéric II leur a octroyé des terres et des seigneuries, en échange de leurs biens confisqués. Aimeri Savarin est seigneur de Palo et de Bitetto ; Hugues Chabot reçoit Grumo ; Philippe Chinard, le mieux partagé de tous, a le comté de Conversano, avec la ville d'Acquaviva ; autour de lui se groupent son frère Guillaume Chinard, seigneur d'Auricarro, et son neveu Jean. Depuis Ostuni jusqu'à Andria, la majeure partie de la Terre de Bari, moins le littoral et les ports, a pour maîtres des Français venus de l'Orient latin.

Ces étrangers, et Philippe Chinard à leur tête, ont laissé leurs noms dans l'histoire du royaume de Sicile ; deux d'entre eux ont même laissé en Pouille des monuments, qui sont des fortifications et des châteaux. Philippe Chinard avait fait œuvre d'ingénieur militaire en Chypre lorsque, jeune encore, il avait défendu, au nom de l'empereur, les châteaux de Cantara et de Chérines. En 1249, le comte de Conversano, nommé conseiller du royaume, en l'absence de l'empereur appelé en Lombardie, donna le plan d'un ouvrage avancé qui fut élevé devant le château impérial de Trani, du côté du couchant, par les soins de

1. Sur ces faits et sur tous ceux qui suivent, on peut voir ma thèse latine : *De Gallis qui sæculo* XIII° *a partibus transmarinis in Apuliam se contulerunt.*

deux architectes locaux, Stefano de Trani et Romoaldo de Bari. C'est ce qu'apprend une inscription pompeuse gravée au-dessus de la poterne haute :

CESARIS IMPERIO DIVINO MORE TONANTE
FIT CIRCA CASTRUM MUNITIO TALIS ET ANTE.
HUIC OPERI FORMAM SERIEM TOTUMQUE NECESSE
PHILIPPI STUDIUM CINARDI PROTULIT ESSE ;
QUOQUE MAGIS FIERET STUDIIS HEC FAMA TRANENSIS
PROFUIT HIS, ROMUALDI CURA BARENSIS.
ANNO INC. I. C. MCCXLIX. INDIC. VII [1].

Quelques années plus tard, au mois de septembre 1255, un autre *Chyprois*, Aimeri Savarin, fonda à Palo del Colle un château destiné à sa propre défense [2].

Les deux édifices militaires bâtis dans la Terre de Bari par deux Français d'outre-mer peuvent-ils éclairer le problème que pose Castel del Monte, élevé pour l'empereur ? Après que l'architecture religieuse de style bourguignon eut pénétré à Barletta et à Matera en revenant de l'Orient latin, l'architecture civile de style français a-t-elle été introduite en Pouille, de manière analogue, par des *Chyprois* qui avaient fait la guerre des « Longobards » ? Du château de Palo, il ne reste pas pierre sur pierre ; l'inscription même qui nomme le fondateur, *Americus Cyprensis*, n'est plus connue que par une copie. Quant à l'ouvrage bâti sous la direction de Chinard, ce n'est qu'un mur sans caractère ; la porte en tiers-point, au-dessus de laquelle est encastrée l'inscription, n'a ni sculptures ni moulures (*fig.* 339). Cet ouvrage n'a été ajouté au château de Trani qu'un an avant la mort de Frédéric II ; le château de Palo a été bâti sous le règne de Conrad et la régence de Manfred. Quand Philippe Chinard donna un dessin pour une forteresse apulienne, Castel del Monte était achevé. D'ailleurs l'histoire de la petite colonie de chevaliers français qui s'établit en Apulie après 1230 ne peut expliquer d'une manière directe et certaine l'apparition des châteaux français fondés à Syracuse et à Catane par Frédéric II.

L'étude comparative des châteaux de Frédéric II et des monuments de l'Orient latin ne conduit elle-même à aucun résultat décisif. Dans les édifices français de Chypre et de Syrie, les détails caractéristiques, c'est-à-dire les détails orientaux qui modifient les formes françaises, sont exceptionnels. Il en est un qui doit être noté : la cathédrale de Nicosie est couverte non pas d'un toit à pignon aigu, mais d'une terrasse établie sur les voûtes d'ogives de la nef et du chœur [3]. Castel del Monte est couvert d'une terrasse iden-

1. Cette inscription, qui a échappé à Schulz, a été copiée pour la première fois par M. l'ingénieur F. Sarlo et publiée par G. Beltrani (*Cesare Lamberti*, I, p. 348). Les deux érudits de Trani ont transcrit les deux derniers mots de l'avant-dernier vers en un seul mot : *Carabarensis*, qu'ils ont pris pour le nom de famille de Romoaldo.

2. Voir dans ma thèse latine (p. 23) la copie de cette très curieuse inscription, corrigée d'après le texte publié par Garruba, *Serie critica dei Pastori baresi;* Bari, 1820, p. 885.

3. Enlart, *l'Art gothique et la Renaissance en Chypre*, II, pl. I et IV.

tique. Le rapprochement aurait une importance capitale s'il n'était manifeste que l'architecte du château apulien a établi ses terrasses tout exprès pour recueillir l'eau de pluie et la distribuer entre les citernes souterraines ou suspendues. Il a pu s'aviser de cet expédient sans connaître les églises de Chypre. En vérité l'Orient latin ne possède aucun édifice qui puisse être présenté comme un prototype de Castel del Monte[1]. Les châteaux de Cantara et de Chérines, que Philippe Chinard avait défendus en Chypre, au nom de Frédéric II, sont de construction épaisse et rude ; leurs salles sont couvertes de voûtes en berceau et non de voûtes d'ogives[2].

Frédéric II a pu connaître l'art français dans d'autres pays que ceux qui étaient soumis à la loi française des « Assises » de Jérusalem. L'architecture de la Bourgogne, de la Champagne et de l'Ile-de-France, bientôt suivie par la sculpture des ateliers de Paris, de Chartres et de Reims, avait fait, avant 1240, la conquête de plusieurs villes de l'Empire germanique. La cathédrale de Limbourg sur la Lahn imitait celle de Laon ; la cathédrale de Trèves, l'église de Saint-Yved de Braines ; Saint-Géréon de Cologne, la cathédrale de Soissons[3].

Si l'on voulait soutenir *a priori* que Frédéric II a pris dans son propre Empire l'architecte qui s'en est allé travailler aux châteaux de Pouille et de Sicile, la thèse aurait au moins pour elle les dates. *Castel Ursino*, à Catane, et Castel del Monte, dont les dates sont connues, ont été commencés l'un en 1239, l'autre en 1240. De 1235 à 1237, Frédéric II, appelé au delà des Alpes par la rébellion de son fils Henri, avait parcouru les pays germaniques depuis le Rhin jusqu'au Danube. A Worms, il avait vu l'église Saint-Paul presque achevée. Sa curiosité d'artiste a dû être attirée par cet art nouveau dont les principes étaient enseignés en Allemagne par les maçons du pays rhénan ou de la Saxe, qui avaient été chercher de l'ouvrage dans les chantiers de Laon, de Soissons ou d'Amiens, et qui rapportaient chez eux, avec des formules et des croquis, toute une langue technique dont les mots étaient français[4].

Il est incontestable que certains détails d'architecture et de sculpture françaises se trouvent reproduits à la fois dans une salle de Castel del Monte et dans une cathédrale française. Les bases des colonnettes de marbre cipollin ont le même profil que celles du cloître cistercien d'Heiligenkreuz[5], et les branches d'ogives du premier étage le même profil que celles de l'église de Brombach, dans le grand-duché de Bade[6]. Les consoles qui sup-

1. G. Rey, *Etude sur les monuments de l'architecture militaire des Croisés*, Paris, 1871.

2. Enlart, *ouv. cité*, II, p. 502 ; pl. XXXIII et XXXIV.

3. L'histoire de l'influence française sur l'art allemand a été exposée en France dans une magistrale étude de M. Dehio que j'ai eu l'honneur de traduire et de lire au Congrès d'histoire comparée de 1900 (*Revue archéol.*, 1900, II, p. 204-219, *Annales internationales d'Histoire*; *Congrès de* 1900 ; Paris, 1902, p. 151-157). Les conclusions de cet article ont été développées l'année suivante dans le grand ouvrage de MM. Dehio et Bezold, *Die Kirch. Baukunst des Abendlandes*, II, ii, p. 249 et suiv.

4. Voir la description du trône de Dieu dans un poème allemand de la *Rédemption* (Eitelberer et Ilg, *Quellenschriften zur Kunstgeschichte*, nouvelle série, VII ; cité par Dehio et Bezold, II, ii, p. 255-256).

5. Dehio et Bezold, pl. 300, nos 10 et 11.

6. A. von Œchelhauser, *Die Kunstdenkmäler des Grossherzogsthum Baden*, Fribourg-en-Brisgau, 1896, IV, p. 50 et suiv. Cette église a été consacrée en 1222 ; la sculpture des chapiteaux est encore toute romane.

portent les ogives dans les petites salles octogonales des tours ont la même forme de pyramides renversées que celles qui portent les ogives bandées sous la coupole de l'église Saint-Paul de Worms[1]. Les chapelles funéraires (*Todten-Kapellen*), construites, vers 1250, à Hartberg, en Styrie, et à Tullen, en Autriche, sont des édifices de plan circulaire ou polygonal à deux étages qui, avec leurs coupoles sur branches d'ogives, ressemblent singulièrement aux tours de Castel del Monte[2]. Une tête de feuilles sert de clef de voûte dans la crypte de la cathédrale d'Iéna [3]. Les lions qui, à la grande porte de Castel del Monte, s'avancent au-dessus des chapiteaux et supportent l'archivolte, se retrouvent, à la même place, sur plusieurs portails d'églises allemandes du XIIIe siècle, notamment à la Porte d'Or de Freiberg.

Ce sont là des ressemblances de détail : dans le nombre des églises germaniques bâties avant 1240, il n'existe pas un seul édifice où les formes françaises aient gardé la pureté que leur a laissée l'architecte inconnu de Castel del Monte. Pour préciser les comparaisons, l'Allemagne ne possède pas un château de Frédéric II qui soit aussi richement décoré et aussi bien conservé que le château de Frédéric Barberousse à Gelnhausen, bâti plus d'un demi-siècle avant Castel del Monte[4]. En France même, Philippe-Auguste n'a laissé aucun monument qui puisse être directement comparé au château qui se dresse encore sur une colline de la Terre de Bari.

Castel del Monte reste, dans l'art du moyen âge, une merveille unique. La patrie de son architecte sera sans doute à jamais inconnue ; mais les caractères de son architecture sont distincts : leur témoignage ne peut être récusé. Castel del Monte atteste, d'accord avec Castel Maniace, que l'architecture française, venue soit d'Allemagne, soit de l'Orient latin, a été adoptée par Frédéric II pour la construction des châteaux de Pouille ou de Sicile qui devaient être, non pas de simples forteresses, mais des monuments d'art dignes d'un souverain artiste.

IV

L'architecture française devient, au moins dans les dix dernières années du règne de Frédéric II, la forme commune et officielle de l'art impérial dans tout le royaume de Sicile. Elle exerce son influence dans la Terre de Bari, loin du monticule où s'élève Castel del Monte ; elle est employée dans les châteaux impériaux de Basilicate et de Calabre, comme à Catane, à Syracuse et à Castrogiovanni. Dans l'une des tours carrées du château de Bari, une colonne qui portait une arcade au second étage est surmontée de la corbeille élancée

1. Moller, *Denkmäler der Deutschen Baukunst*, I, pl. XVII.

2. *Mittheilungen der K. K. Central-Commission*, I, p. 53 ; XII, p. 146 ; — Dehio et Bezold, pl. 206, nos 7, 8, 10 et 11.

3. E. Spiess, *Die 7 Wunder von Iena*, Iéna, 1878 ; — P. Lehfeldt, *Bau und Kunst-Denkmäler Thüringens*, Iéna, 1888 ; III, p. 85 ; cf. p. 146.

4. Cf. B. Hundeshagen, *Kaiser Friedrichs I Barbarossa Palast in der Burg zu Gelnhausen*, 1819, avec 13 planches ; — Moller, *Denkmäler der Deutschen Baukunst*, III, pl. XXXVI-XLII.

d'un chapiteau à crochets: peut-être ce chapiteau a-t-il été ajouté à l'édifice d'architecture apulienne dans la restauration entreprise en 1240[1]. Au château de Gioia del Colle, un autre chapiteau à crochets, placé sous la voûte de l'entrée, est d'un travail sec et rude[2]; une fenêtre géminée qui s'ouvre sur la cour a exactement les proportions et les moulures des fenêtres de Castel del Monte.

Le château impérial de Cosenza a été restauré en grande partie au XIV[e] et au XV[e] siècle. Dans les salles du sud-est, les clefs de voûte portent les armoiries des deux dynasties d'Anjou et d'Aragon. Mais, du côté du nord-est, cinq salles et une tour sont des ruines qui n'ont pas été remaniées depuis le temps de Frédéric II. Les salles de plan rectangulaire étaient toutes couvertes de voûtes d'ogives, qui reposaient soit sur des piliers ronds, soit sur des culots, dont la plupart sont des pyramides renversées, et dont l'un est fait d'une grosse tête aplatie. Parmi les chapiteaux des piliers, les uns ont des crochets grossièrement indiqués, les autres une corbeille lisse. La tour qui flanquait le château, du côté de l'est, a la forme octogonale du donjon de Castrogiovanni; la petite salle du rez-de-chaussée, fort semblable à celles qui sont ménagées dans les tours de Castel del Monte, est couverte d'une coupole octogonale soutenue par des branches d'ogives que supportent des culots. De cette tour l'œil embrasse la vallée et la ville, dominée par sa cathédrale, qui était, avant le XVIII[e] siècle, un pur édifice d'architecture française[3]. Les branches d'ogives et les chapiteaux n'ont pas les mêmes profils et les mêmes formes dans l'église et dans le château; la tour octogonale et les salles basses, avec leurs voûtes à nervures, ne se rattachent pas aux édifices religieux d'architecture française qui ont été élevés dans l'Italie méridionale sous le règne de Frédéric; au milieu des montagnes de Calabre, à mi-route entre la Terre de Bari et Syracuse, le château de Cosenza fait partie du groupe des édifices militaires et civils construits par les architectes de l'empereur.

Le dernier édifice qui ait été élevé par Frédéric II est, semble-t-il, le château de Lagopesole. En 1242, la colline au pied de laquelle passe la route de Melfi à Potenza portait une simple *domus*, quelque pavillon de chasse, analogue à ceux de Cisterna, de Lavello, de Gaudiano, de San Fele[4]. L'empereur y fit construire un vaste château. Charles I[er] d'Anjou, maître du royaume de Sicile, habita le château de Basilicate et y fit exécuter des réparations sans importance[5]. Lorsque le domaine royal des Angevins fut morcelé par les deux reines Jeanne, et livré à la cupidité des barons et des favoris, Lagopesole fut compris dans la part des Caracciolo de Melfi. Le château appartint à cette famille de 1416 à 1528[6]. En 1531, Charles-Quint, par lettres patentes datées de Bruxelles, donna la ruine impériale, avec la

1. Huillard-Bréholles, *Hist. diplom.*, V, II, p. 895.

2. *Napoli Nob*[ma], XII, 1898, p. 195 (dessin de M. E. Bernich).

3. Voir plus haut, p. 694 et suiv.

4. Voir la liste des *castra* et *domus* de Basilicate, publiée par Winkelmann (*Acta Imperii inedita*, 1880, I, p. 777), et les remarques judicieuses de M. Fortunato (*Il Castello di Lagopesole*, Trani, 1902, p. 49-50).

5. *I Monumenti medievali della regione del Vulture*, p. XX et les notes; Fortunato, *Il Castello di Lagopesole*, p. 90 et suivantes.

6. Fortunato, p. 132.

ville de Melfi et une immense étendue de forêts, à la famille Doria : le château de Lagopesole appartient encore au prince, qui réside à Rome et qui n'est représenté au milieu des paysans que par l'intendant chargé de lever les tributs.

Huillard-Bréholles et Schulz ont passé au pied du château, dont la masse rectangulaire s'élève encore au-dessus des masures d'un village sordide. Aucun d'entre eux ne semble avoir pénétré dans l'enceinte : l'historien français n'a vu sur la colline que de « belles ruines » ; Schulz n'a remarqué dans les murailles que « quelques fenêtres ». Troyli avait mieux regardé, en 1743, et noté des marbres précieux. En réalité, le monument dont le nom seul semblait avoir survécu est, entre les constructions *militaires* de Frédéric II, la plus grande et la mieux conservée.



Fig. 369. — Chateau de Lagopesole, en Basilicate.

Le château de Lagopesole a la forme d'un rectangle flanqué à ses angles de quatre tours peu saillantes (*fig*. 369). La porte en tiers-point s'ouvre entre deux tours rectangulaires, plus étroites que celles des angles. L'entrée était protégée par une herse, dont la rainure est intacte ; elle est fermée par une porte ancienne, toute hérissée de clous. La porte franchie, un passage voûté en berceau conduit dans la cour. En face de l'entrée, une porte, entourée d'une moulure en zigzag, donne accès à la chapelle du château (*fig*. 370). Cette chapelle est une construction très simple, à une seule nef ; son abside, voûtée en cul-de-four et flanquée de deux petites salles, est enfermée dans une tour carrée, qui forme, sur l'un des côtés longs de l'enceinte rectangulaire, une saillie placée à égale distance des deux tours d'angle (*fig*. 369). Un mur épais, mené de la chapelle à l'entrée du passage qui suit la porte, divise la cour en deux parties inégales. Dans l'enceinte la plus étroite, qui est formée d'une simple muraille, se dresse un donjon carré, dont la porte, élevée à 8 mètres au-dessus du sol, était autrefois mise en communication avec la plate-forme du

large mur voisin de l'entrée au moyen d'un pont-levis que recevaient deux puissantes consoles (*fig.* 374). La cour proprement dite est entourée de hautes constructions qui, dès l'origine, ont été combinées pour l'habitation. Le corps de bâtiment qui s'adosse à la muraille d'enceinte, à gauche de l'entrée, se compose de deux étages. Le rez-de-chaussée, voûté en berceau et fort bas, a dû servir d'écurie. L'étage supérieur était, selon toute apparence, une caserne; deux cents hommes, pour le moins, y pouvaient dormir. Les salles de cet étage étaient éclairées, du côté de la forêt et du lac, par de larges fenêtres géminées, qui semblent être des imitations grossières des fenêtres de Castel del Monte[1]. De loin en loin, des consoles sculptées sont encastrées dans les parois intérieures des salles et se font pendant d'un mur au mur opposé. Au-dessus de ces consoles jusqu'au toit, le mur, crépi à la chaux, est nu. Il est certain, cependant, que ces consoles portaient, deux à deux, de hautes arcades de pierre, bandées en travers des salles, et qui soutenaient les poutres du toit. Un arc de ce genre, dont l'intrados est tracé en tiers-point, se trouve encore suspendu sur deux consoles très simples, dans une salle ruinée du château impérial de Bisceglie.



FIG. 370. — PORTAIL DE LA CHAPELLE DU CHATEAU DE LAGOPESOLE.

En face de la longue caserne, une autre s'élevait, à la suite de la chapelle; il ne reste de cette construction qu'une partie du rez-de-chaussée, voûtée en berceau. Un dernier corps de bâtiment, adossé à l'enceinte, du côté du sud, s'élevait perpendiculairement aux deux casernes. Cet édifice était coupé en deux étages, comme les logements militaires; le rez-de-chaussée était séparé du premier étage non pas par une lourde voûte, mais par un plancher que supportaient des arcs établis sur des consoles; à l'étage supérieur, les arrachements de l'une des arcades transversales sont encore visibles sur le mur, qui n'a pas été crépi. La porte de ce bâtiment, l'encadrement de deux grandes fenêtres qui s'ouvrent sur la cour, les consoles même encastrées dans l'intérieur des salles sont en marbre rouge du pays. La richesse des matériaux atteste plus clairement encore que l'ordonnance des deux étages que, de ce côté de l'enceinte opposé au donjon des suprêmes défenses, était placé le *palatium* préparé pour la résidence de l'empereur.

1. La salle placée du côté de l'entrée a été morcelée par des cloisons modernes et sert d'habitation à l'intendant du prince Doria.

Dans ce château de guerre et de chasse apparaît plus d'une réminiscence de Castel del Monte. Le marbre rouge du *palatium*, trouvé sur le plateau de Basilicate, fait penser à la brèche extraite de la colline des *Murgie*. La porte de la chapelle, avec sa moulure en zigzag, est inscrite dans un cadre surmonté d'un fronton triangulaire (*fig*. 370), qui est celui d'une porte de la cour de Castel del Monte [1]. Les branches d'ogives qui se croisent au-dessus d'une petite chambre, dans l'angle sud-est du *palatium* et sous la haute voûte qui couvre la salle carrée du donjon, ont le même profil que les ogives du château d'Apulie. L'archivolte de la porte du donjon est appareillée en crossettes, exactement comme la porte monumentale de Castel del Monte : la rencontre est d'autant plus remarquable que l'artifice de construction est plus rare. Au-dessus de la porte du *palatium* un bas-relief de marbre blanc représentait un cavalier nu, plus petit que celui de Castel del Monte. Au-dessus de la porte du donjon, deux têtes de femme et d'homme s'avancent en haut relief (*fig*. 371) : elles ont le même modelé vigoureux et vivant que la tête de faune imitée d'une terre-cuite de Ruvo. Les consoles, soit dans le *palatium*, soit dans les casernes, imitent pour la plupart des chapiteaux à crochets. La disposition même des arcades en travers des salles était peut-être un emprunt fait à l'art du Nord. L'architecture monastique des Cisterciens a pu suggérer l'emploi de cet artifice de construction à l'architecture militaire : la salle qui ressemble le plus en Italie aux casernes de Lagopesole est le dortoir de l'abbaye de Fossanova [2].

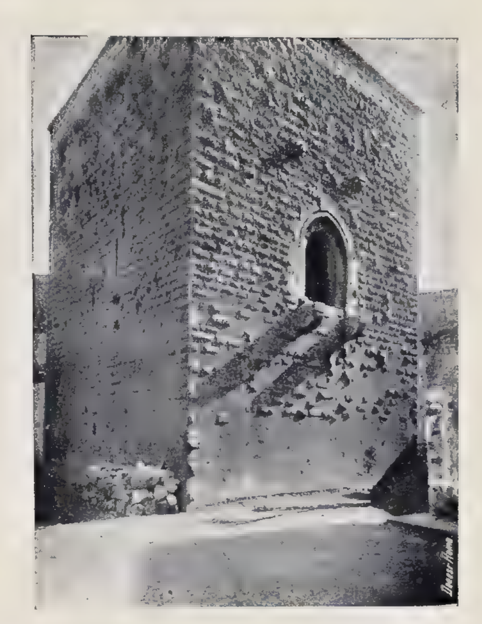


FIG. 371. — DONJON DU CHATEAU DE LAGOPESOLE.

Cependant le détail de l'architecture et des sculptures est moins purement français dans le grand château de Basilicate que dans les salles de Castel del Monte. Les archivoltes des grandes fenêtres ont leur clef très visiblement surhaussée, comme l'arcade de l'ancienne porte du château de Bari. Les crochets qui se recourbent sur les consoles de pierre ou de marbre encastrées aux murs ont des tiges plus massives ; ils terminent des bouquets de feuilles moins épanouis et plus sèchement découpés (*fig*. 372 et 373). Une des consoles est comme enguirlandée d'un lacis de branches de chêne, parmi lesquelles se jouent des oiseaux et deux petits oursons (*fig*. 374). Les feuilles de chêne que le sculpteur a

1. HUILLARD-BRÉHOLLES, *Monuments des Normands et de la dynastie de Souabe*, pl. XXVII. Cette porte est représentée plus haut, sur la figure 350 (p. 724).

2. ENLART, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, p. 103, fig. 32.

prises pour modèle sont celles du *cerro* trapu qui abonde dans les forêts voisines du lac de Lagopesole. Des artistes apuliens ont certainement travaillé dans le château isolé au milieu des plateaux inhabités de la haute Basilicate; ces artistes ont appris, — avec quel maître, on ne sait, — à copier les formes stylisées de la décoration française et à s'inspirer eux-mêmes des végétaux vivants de leur pays natal[1].

Dans l'été de l'année 1250, Frédéric II revint une dernière fois à Lagopesole. Quelques mois plus tard, il mourait au château de Fiorentino, près de la citadelle de Lucera, où veillait sa garde musulmane. Son corps fut transporté, suivant ses dernières volontés, à Palerme, dans la capitale normande où l'empereur n'était pas revenu depuis de longues années. Le plus grand des Hohenstaufen repose, près de son père Henri VI, de sa mère Constance et de son aïeul Roger, dans un sarcophage de porphyre, abrité sous un dais de porphyre, et pareil aux tombeaux de ses ancêtres maternels, les rois de Sicile[2]; l'archevêque de Palerme, Berardo, à qui le testament de Frédéric II léguait 500 onces d'or pour la réparation de sa cathédrale, avait fait élever le tombeau impérial. D'après une tradition, ce tombeau aurait été apporté de Cefalù, où il avait été préparé pour un roi normand. A la fin du XVIII[e] siècle, l'énorme couvercle de marbre fut levé. Le tombeau renfermait trois corps superposés : l'un était celui du roi Pierre II d'Aragon, mort en 1342; le second était un cadavre inconnu; le troisième était la momie de l'empereur. Frédéric II avait au front une couronne fleuronnée pareille à celle que porte son effigie sur l'*augustale* de Vienne[3]. Il était vêtu d'un costume italien fait d'étoffes orientales pareilles à celles que portaient les rois normands. L'orfroi de son manteau de soie cerise était orné d'oiseaux à deux têtes; sur ses sandales étaient brodés des cerfs. Les manches de l'aube de lin étaient entourées d'une inscription coufique[4]. L'épée, déposée dans le sarcophage de porphyre, à côté



FIG. 372. — CONSOLE AU PREMIER ÉTAGE DU CHATEAU DE LAGOPESOLE.

1. A la limite de la Basilicate et de la Terre de Bari, Frédéric II avait fait bâtir un château sur une colline proche de Gravina. Cet édifice, d'après le chroniqueur florentin Villani, aurait été accompagné d'un parc pour les oiseaux de fauconnerie (Voir plus loin, p. 799, n. 1). Le château de Gravina se compose en effet d'une enceinte basse, de plan rectangulaire, qui n'est qu'un mur de clôture, et non une muraille de défense, et d'un *palatium*, bâti en pierres de grand appareil sur toute la largeur d'une face de l'enclos (SCHULZ, I, p. 159). Il ne reste de l'habitation impériale que les quatre murs; aucune trace de voûte n'est visible. Sur la façade du *palatium* s'avançait, au premier étage, un balcon d'où la vue dominait au loin le vallon de Gravina et les croupes des *Murgie*.

2. «... Item statuimus quod si de præsenti infirmitate nos mori contiguerit, in majori ecclesia Panormitana, in qua divi imperatoris Henrici et divæ imperatricis Constanciæ parentum nostrorum memoriæ recolendæ tumulata sunt corpora corpus nostrum debeat sepeliri » (*Testament de Frédéric II;* MURATORI, *R. I. S.*, IX, p. 663).

3. F. DANIELI, *I regali sepolcri del Duomo di Palermo riconosciuti e illustrati*, Naples, 1784, in-f°; p. 98-103, pl. O-R.

4. Ce vêtement avait été envoyé à Othon IV par un parti de Sarrasins, lorsque l'empereur allemand s'était avancé

du globe rempli de terre, avait un ceinturon de soie cerise aux ferrements d'or ciselés par un ouvrier musulman.

Il ne restait de Frédéric II en Italie que ses viscères, arrachés pour l'embaumement ; ils avaient été déposés à l'entrée de la collégiale de Foggia dans un tombeau en miniature, surmonté d'un dais porté par quatre colonnettes de vert antique et qui était sans doute une réduction des mausolées royaux de Palerme[1]. L'art sicilien de la dynastie normande, qui avait charmé l'enfance de Frédéric II, entourait de ses magnificences archaïques les deux tombeaux de l'empereur, en Sicile et en Apulie. Cet art à demi oriental, qui resta fidèle à Frédéric II après sa mort, comme les musulmans de Lucera, Frédéric l'avait presque oublié dans ses longs séjours sur le continent italien. Il n'eut, semble-t-il, ni à Foggia, ni à Capoue, un palais « moresque » dans le goût fantasque et charmant du palais que Nicola Rufolo se bâtit au bord du golfe de Salerne, sous le règne de Charles d'Anjou. La polychromie byzantine et musulmane n'était représentée à Castel del Monte que par un lambrissage de marbre poli et par quelques incrustations de faïence verte et d'émail bleu : les arcs entrecroisés, les coupoles godronnées, les voûtes à stalactites n'ont pas trouvé place dans les châteaux de l'empereur.



Fig. 373. — Console au premier étage du chateau de Lagopesole.

Fig. 374. — Console au premier étage du chateau de Lagopesole.

Frédéric avait commencé par employer simplement à la construction du palais de Foggia et des forteresses de la côte apulienne, comme à la construction de la basilique d'Altamura, les artistes qui avaient travaillé aux grandes cathédrales de la Terre de Bari. Vers sa trente-cinquième année, il rêvait déjà d'un art nouveau, dont l'Apulie, pas plus que la Sicile, ne lui donnait les modèles, et qui serait en quelque manière une création de son génie. L'Empire romain lui offrait un idéal politique et artistique qu'il se sentit capable de réaliser. En 1231, il fit frapper les premières *augustales ;* en 1233, il jeta les fondements

jusqu'en Pouille, pour enlever le royaume de Sicile au jeune fils de l'empereur Henri. Après la retraite de son compétiteur et sa propre élection à l'Empire, Frédéric II avait gardé l'aube sicilienne comme un trophée ; il en fut revêtu sur son lit de mort.

1. Ce petit tombeau fut détruit, avec une partie de la façade de l'église de Foggia, par le tremblement de terre de 1731 (Cf. Schulz, I, p. 211, n° 1).

de la porte triomphale de Capoue : quand sa propre statue et les bustes de ses ministres furent installés vers 1239 au-dessus de l'arche de marbre, l'empereur avait ressuscité en Italie la statuaire antique de portraits. Cependant Frédéric II, malgré sa prédilection de collectionneur et de créateur pour l'art gréco-romain, ne songea point à se faire construire des palais imités des ruines d'un Palatin. Dans son château de Castel del Monte, commencé en 1240, l'antiquité n'est rappelée que par quelques détails de sculpture et de décoration architecturale. L'édifice entier, avec son plan, ses voûtes, ses piliers, ses chapiteaux, est en Italie le premier monument d'architecture française qui ne soit ni monastique, ni ecclésiastique. Lorsque autour de Castel del Monte se sont groupés les châteaux de Lagopesole et de Cosenza, ceux de Castrogiovanni, de Syracuse, de Catane, il est impossible de méconnaître le goût personnel de l'empereur pour le style champenois et bourguignon. Peut-être cette intelligence ouverte à tant d'idées nouvelles voyait-elle clairement que l'architecture française du XIIIe siècle avait réalisé le plus grand progrès qui eût été tenté dans le domaine de l'art depuis la fin de l'art antique.



Fig. 375. — « Tête de feuilles » en clef de voute.
Castel del Monte.

CHAPITRE IV

LA FIN DE L'ART IMPÉRIAL

Les châteaux habités par Manfred : Lagopesole et Palazzo San Gervasio. Ces deux châteaux ont été bâtis par Frédéric II. — La destruction d'Aquila et la fondation de Manfredonia. — Le fils de Frédéric II n'a joué aucun rôle dans l'histoire de l'art de son temps. Après sa mort, l'art impérial est continué dans l'art provincial.

I. — L'art apulien. — Anseramo de Trani, le *protomagister* du palais d'Orta. Ses derniers ouvrages. — Tombeau des enfants de la famille Falcone, à Bisceglie. Porte de l'ancienne collégiale de Terlizzi; fragment d'un tombeau à Terlizzi. Restes du ciborium de la cathédrale de Bari. — Tabernacle et ambon de la cathédrale de Barletta, œuvres anonymes. — Pietro Facitolo de Bari, sculpteur du tombeau de Riccardo Falcone, à Bisceglie.

II. — L'architecture française. — Imitations locales de l'architecture étrangère adoptée pour la construction de Castel del Monte. Piliers et ogives d'une église de Corato, voisine du château de Frédéric II. — L'église double de San Guglielmo al Goleto ; l'église supérieure (1247-1250), imitée de Castel del Monte. — Maître Melchiorre de Montalbano, auteur du portail et de la nef de la cathédrale de Rapolla (1253) : il a sans doute travaillé à Lagopesole ; l'église du Goleto peut lui être attribuée. — Au temps de Charles Ier d'Anjou, Giordano et Marrando de Monte Sant'Angelo élèvent dans leur ville natale un campanile qui est la copie de l'une des tours de Castel del Monte.

III. — L'imitation de la sculpture antique : les bas-reliefs. — Les sculptures de maître Peregrino dans la cathédrale de Sessa (vers 1270) : candélabre du cierge pascal et reliefs de l'ambon. L'histoire de Jonas. Étude de l'antique et du modèle nu. Peregrino et l'école de Capoue : la ville de Ninive personnifiée à la manière de la ville représentée sur la porte triomphale. — L'ancien art campanien et l'art impérial réunis à Sessa. — Les sculptures du porche. Histoire de saint Pierre en Orient et à Rome, d'après les Actes authentiques et apocryphes. Représentation des Mois. Les figurines ; le décor. Buste de la ville de Césarée; arcade ornée de deux bustes, comme la porte de Capoue. — Fragments de l'ambon de Gaète. — Reliefs de l'ambon de Santa Restituta, à Naples. Les saints cavaliers. Histoires bibliques : Joseph, Samson; martyre de saint Janvier. Ces reliefs sont du même style et probablement de la même main que l'histoire de saint Pierre, sculptée sur le porche de Sessa. Détails d'architecture et de mobilier. L'art impérial de Campanie et la Renaissance.

IV. — La sculpture de ronde bosse. Le buste de Ravello; son histoire; ses historiens. — Sigligaita Rufolo ou Anna della Marra. — Ce buste est l'œuvre du sculpteur qui a signé l'ambon, Nicola di Bartolommeo de Foggia. — Le buste et les deux profils en bas-relief. L'un de ces profils est celui de Nicola Rufolo; l'autre, celui de Sigligaita. — Le buste n'est pas à sa place primitive. Buste du même style retrouvé à Scala et conservé au Musée de Berlin. Impossibilité de deviner la destination première de ces deux bustes et le nom des deux femmes représentées. Ces deux bustes sont des portraits ; ils doivent être rangés parmi les œuvres de l'art impérial. — La dernière œuvre qui relève de cet art : l'ambon de Teggiano (1279). Le maître Melchior qui a signé cet ambon doit être identifié avec Melchiorre de Montalbano. La fin de la Renaissance du XIIIe siècle dans l'Italie méridionale.

Le fils légitime de Frédéric II, l'empereur Conrad, n'eut pas le temps de s'établir dans l'un des châteaux que son père avait bâtis en Campanie et en Apulie. Il dut reconquérir le royaume de Sicile, soulevé par le pape contre la « race d'Hérode ». Une fièvre pernicieuse le prit en Basilicate ; il mourut à Lavello, non point, semble-t-il, dans la *domus* impériale qui se trouvait là, mais dans le camp où son armée était réunie. Manfred, le frère naturel de Conrad et le fils bien-aimé de Frédéric II, assuma avec une fière audace de prince adolescent la redoutable succession des Hohenstaufen en Italie. La guerre qu'il eut à soutenir contre la papauté et dans laquelle le frère de Louis IX intervint pour

frapper les derniers coups laissa au fils de Frédéric II quelque répit; il put mener la vie de poète et de musicien, de philosophe et de lettré, de cavalier et de chasseur, dont il avait pris l'habitude à la cour de l'empereur que lui-même appelait, en son beau latin, *divus Augustus*. Manfred s'occupa avec le même intérêt de traduire de l'hébreu un livre d'Aristote[1] et d'enrichir de notes le traité de vénerie que son père lui avait dédié[2]. Le séjour qu'il préféra, soit tandis qu'il exerçait la régence, soit après qu'il eut pris la couronne, fut la Basilicate. Il revint toujours avec joie vers Lagopesole, ce lieu de délassement où il trouvait, dit un chroniqueur, l'abondance du gibier, la fraîcheur des sources et le calme des forêts[3]. Dans les années de trêve, le jeune prince ne quitta guère le grand château de guerre, où un *palatium* faisait face au donjon, que pour gagner, à une journée de cheval, une autre villégiature entourée de bois, qui était située entre Venosa et Gravina. Sur la colline de San Gervasio s'élevait un palais qui a laissé au bourg dont il a été l'origine le nom de Palazzo San Gervasio[4]. L'édifice a été plusieurs fois remanié et recrépi; cependant le dessin de la façade est encore distinct. Cette façade était flanquée de deux tourelles carrées; cinq fenêtres étaient percées dans le mur au premier étage; quatre étaient géminées; celle du milieu formait une *loggia* à trois baies, qui fait penser à la grande fenêtre de Castel del Monte[5]. De cette *loggia* Manfred voyait se développer la chaîne égale des *Murgie;* en face de lui le fortin de Garagnone gardait un ravin qui était le passage des hommes et des troupeaux entre la Basilicate et la Terre de Bari. C'est peut-être devant la façade étroite du palais de San Gervasio que la figure du beau prince aux cheveux blonds se dégage le plus distinctement du souvenir obsédant de l'empereur, son père. Cependant rien ne prouve que Manfred ait bâti le pavillon de chasse où il coula des jours heureux. San Gervasio était déjà, au temps de Frédéric II, un des sièges de l'administration des haras royaux, *aratiarum Curiæ*. Derrière le petit *palatium*, une cour était entourée de bâtiments moins hauts qui ont été préparés pour recevoir les chevaux : ce sont des écuries voûtées en berceau et un portique pour le pansage, qui rappelle celui du château de Bari.

Il n'existe dans l'Italie méridionale ni un château, ni une église dont la construction puisse être avec certitude attribuée à Manfred[6]. Le hasard de la guerre dirigea la colère

1. Huillard-Bréholles, *Monuments des Normands et de la dynastie de Souabe*, p. 108, 114; appendice n° 4, p. 169-170.

2. Baron J. Pichon, *Bulletin du Bibliophile*, XVI, 1864, p. 885 et suiv.

3. « Manfredus rex... ad consueta solatia Lacuspensilis, quæ copiosa venationis habilitas, originalium fontium amœna frigiditas et placidi situs nemorosa temperies grata reddunt, æstate succedente, revertitur » (Saba Malaspina, Muratori, *R. I. S.*, VIII, p. 806).

4. « Ad quemdam amœnum locum et venationis delectabilem, dictum Sanctum Gervasium » (Nicola de Jamsilla); cf. Fortunato, *Il Castello di Lagopesole*, p. 70 et suiv.

5. *I Monumenti medievali della regione del Vulture*, p. xvi.

6. L'inscription qui commémore les grands travaux entrepris en 1260 au port de Salerne nomme le roi Manfred; mais le texte même montre que l'initiative et la direction de l'ouvrage appartenaient à Giovanni de Procida, le puissant seigneur qui se fit représenter sur la mosaïque conservée dans l'une des absides de la cathédrale (Huillard-Bréholles, *Monuments des Normands*, p. 131; Schulz, II, p. 294). La seule mention d'une église fondée par Manfred se trouvait dans une inscription encastrée autrefois dans la façade d'une petite église votive de la Terre d'Otrante, Santa Maria della

du prince de Tarente sur la ville d'Aquila, fondée par Frédéric II, et qui avait pris parti contre les Hohenstaufen : l'« Aigle » fut « déplumée » et ses restes livrés au feu[1]. Manfred essaya bien de fonder lui-même une ville à laquelle il voulut donner son nom ; il réunit au bord du golfe dominé par le Mont Gargano les habitants de Siponto, peu à peu éloignés de la mer par les alluvions et menacés par la *malaria*. Mais, à la mort de Manfred, la ville naissante de Manfredonia n'avait encore ni enceinte, ni églises : c'est Charles d'Anjou qui lui donna ses monuments et ses fortifications, en lui laissant le nom du vaincu. Ce nom, porté par une ville, est le seul souvenir de Manfred qui resta attaché au sol du royaume de Sicile. Le fils de Frédéric II n'eut pas même un tombeau. Après la défaite de Bénévent, son cadavre fut abandonné auprès d'un pont romain et couvert d'un tas de pierres, — « *sotto la guardia della grave mora...* ». Au bout de quelques mois, les restes de l'excommunié furent arrachés de cette tombe de héros germain, transportés sur le rivage du Liri et jetés hors du royaume.

Manfred n'existe pas pour l'histoire de l'art, où son père tient, de même que dans l'histoire des idées, la place d'un initiateur. Mais, sous les derniers Hohenstaufen et jusqu'après la conquête angevine, les formes d'art que Frédéric II avait favorisées ou développées lui survécurent. L'art impérial fut continué dans l'art provincial.

I

La plupart des artistes apuliens qui ont été employés à la construction des forteresses et des résidences de l'empereur n'ont laissé leur nom que sur des monuments profanes. Rien ne prouve que Bartolommeo de Foggia ait travaillé à la cathédrale de sa ville natale avant ou après l'achèvement du palais dont il fut l'architecte. Il est possible qu'un portail ou un chapiteau d'église soit l'œuvre de Melis de Stigliano, le sculpteur du portique du château de Bari, ou des deux maîtres de Trani et de Bari qui ont exécuté les plans donnés par Philippe Chinard pour un ouvrage avancé du château de Trani. Comme la décoration des châteaux de guerre élevés le long de la côte apulienne ne diffère pas sensiblement par le style de la décoration des églises contemporaines, la collaboration des architectes impériaux à une œuvre d'art religieux ne peut être établie que par un texte ou une inscription.

La petite église de Santa Margherita, à Bisceglie, est encore, avec les tombeaux groupés autour d'elle, un monument commémoratif de la famille Falcone, à qui appartenait son fondateur, un juge impérial du temps de Henri VI. Deux fragments des tombeaux ont

Neve, près de Copertino : *Deipare Marie Virginis ad Nives regium Manfredus stemma regalesque elargitus redditus an. Dni* 1235 ; — *Manfredus, Tarenti princeps, comes Cupertini, Deiparæ Virgini ad Nives dicavit an.* 1235 Aar, *Gli studi storici in Terra d'Otranto*, p. 301 ; d'après les actes d'une visite pastorale de 1718). La fausseté de cette inscription est grossière : en 1235 Manfred avait trois ans.

1. « Aquila plumis nudata solo deprimitur, universis habitatoris... subito vacuata deseritur et... in combustionem et cibum ignis illico tradita sola sedet » (Suppl. anon. à Nicola de Jamsilla ; Muratori, *R. I. S.*, VIII, p. 585).

été transportés dans l'église. Trois tombeaux bien conservés sont encore adossés au mur septentrional de l'église et à un petit mur perpendiculaire à l'édifice ancien. Les écussons des tombeaux portent la silhouette du faucon héraldique, accompagné d'une étoile. L'un de ces monuments est étroit et simple ; son dais, surmonté d'une singulière arcade en accolade, toute refouillée et ajourée, abritait le sarcophage de deux enfants :

HIC RECUBANT PUERI PARVO SUB MARMORE TECTI
QUI SUNT IN REQUIE CELI PANE REFECTI.

Une seconde inscription est encastrée dans le mur au-dessous de la première : en six vers prolixes elle faisait connaître la date du petit monument et le nom du sculpteur. Le millésime est en partie effacé ; la signature est à peu près intacte :

ANNIS MILLENIS BIS CE[*ntum bisque tricenis ?*]
BIS OCTO PARITER ELAPSIS M[*ense*..........
QUARTA SEQUEBATUR INDICIO QUO [*tempore certo*]
ET DEUS ET HOMO CARNEM DE VIRGINE [*sumpsit*].
TRANUM QUEM GENUIT DOCTOR SCULPERE [*peritus*]
ANSERAMUS OPUS PRESENS FELICITER IMPLET[1].

La date probable est celle de 1276 : la quatrième indiction coïncide en effet avec cette année[2]. Quant au sculpteur, son nom et sa patrie ne laissent place à aucun doute. L'auteur du tombeau des enfants de la famille Falcone s'appelait Anseramo de Trani. Cet artiste avait été au service de Frédéric II : le nom d'Anseramo a été lu récemment sur une des pierres qui sont les seuls restes du château d'Orta.

L'architecte qui avait reçu de l'empereur le titre de *protomagister* a laissé dans la Terre de Bari d'autres œuvres de sculpteur. Il faut citer d'abord le portail de l'ancienne collégiale de Terlizzi, détruite au milieu du XVIIIe siècle. Ce portail, dont les morceaux gisaient épars, a été recomposé en 1862[3] et encastré dans la petite église du Rosario. Sur le champ du tympan sont gravés deux hexamètres incorrects qui répètent à peu près textuellement la signature d'Anseramo sur le petit tombeau de Bisceglie :

TRANUM QUEM GENUIT DOCTOR SCALPENDO PERITUS
ANSERAMUS OPUS PORTE FELICITER IMPLET.

1. Cette inscription a été publiée pour la première fois par M. F. Gabotto (*Archivio stor. per le prov. napol.*, XX, p. 729). J'ai pu déchiffrer encore quelques mots ; ceux qui sont ajoutés entre crochets n'ont laissé aucune trace sur la pierre ; ils ont été restitués par conjecture ou par analogie avec d'autres inscriptions apuliennes du XIIIe siècle.

2. M. Gabotto avait remarqué cette coïncidence et proposait d'ajouter après les mots *bis centum* les mots *bis triginta*.

3. Schulz n'a pas vu ce portail, qui était encore en morceaux lors de ses voyages ; Salazaro ne l'indique pas ; l'auteur de la brochure *Nella Terra di Bari* (1898, p. 59) le reproduit d'après la photographie de M. Moscioni, mais ne mentionne pas l'inscription.

Un bas-relief qui occupe toute la largeur du tympan, au-dessous des deux vers, représente la *Cène* à la manière byzantine : les apôtres assis derrière une table en forme de *sigma*, à gauche de laquelle est assis le Christ. Sur le linteau plusieurs scènes évangéliques sont représentées à la file, comme sur le portail de Bitonto : l'*Annonciation*, le groupe minuscule des *trois Mages* sur leurs montures, la grotte de la *Nativité*, enfin la *Crucifixion*. Le double encadrement de feuillage disposé autour de la porte complétait la ressemblance du portail de Terlizzi et du portail de Bitonto, ressemblance qui était sans doute achevée, avant la destruction de l'ancienne collégiale, par un fronton saillant que portaient des colonnettes appuyées sur des lions. Cependant les deux têtes joufflues qui s'avancent pour soutenir le linteau ont la mine épanouie des « marmousets » de Castel del Monte. Les rinceaux qui, d'un côté, sortent de deux gueules de lions et, de l'autre, sont portés par deux figurines humaines, ne sont plus composés d'acanthe romaine; leurs fleurons ressemblent à de grosses fleurs de gueule-de-loup. Les deux archivoltes sont tracées en tiers-point; la clef est fortement surhaussée, comme celle de l'ancienne porte du château impérial de Bari (*fig.* 376).



Fig. 376. — Porte de l'ancienne collégiale de Terlizzi, œuvre d'Anseramo de Trani.

A la collégiale de Terlizzi était adossé un tombeau fort riche dont un fragment a été conservé dans la prison communale. Ce morceau comprend la plus grande partie du fronton, refouillé et ajouré dans un calcaire tendre. A côté des écussons qui flanquaient le linteau, deux petites têtes imberbes s'avançaient; de leurs bouches sortaient des branches tortueuses, chargées de vigne touffue. Au-dessus du réseau capricieux des pampres, l'artiste avait disposé des bouquets de céleri dont les feuilles ondoyaient hors des rampants du fronton en vagues

régulières (*fig.* 377). Cet emploi de la plante vivante dans le décor sculpté rappellera les chapiteaux de Castel del Monte, empanachés de touffes de *finocchio,* et la console de Lagopesole, tout enguirlandée de chêne. Mais le sculpteur apulien que la vue des modèles français a conduit à l'imitation de la flore vivante a réalisé une œuvre dont la bizarrerie est originale. Le nom de cet artiste a disparu, avec la majeure partie du linteau. Les lettres encore visibles de la plaque brisée laissent conjecturer que le tombeau de Terlizzi était celui d'une dame veuve ou parente d'un maréchal du royaume de Sicile. L'inscription se terminait par une signature[1]. Avant les mots : *fecit hoc opus,* l'unique lettre conservée est un T accompagné d'une apostrophe d'abréviation. Cette lettre est probablement l'initiale du mot *Tranensis,* que précédait le nom d'*Anseramus.*

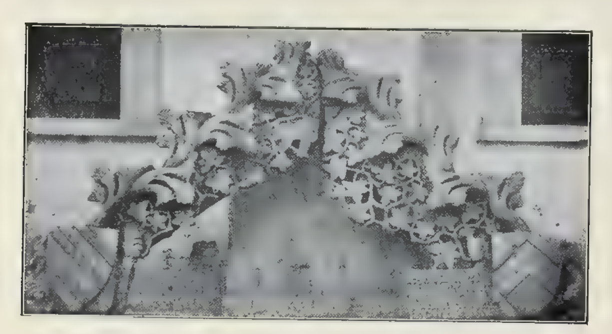


Fig. 377. — Fronton d'un tombeau attribué a Anseramo de Trani. Prison de Terlizzi.

Le portail que maître Anseramo a sculpté à Terlizzi n'est pas daté; le tombeau qui peut lui être attribué ne l'est pas non plus. A Bari même, le sculpteur de Trani avait laissé une œuvre importante qui prouve que sa carrière d'artiste se prolongea jusqu'au temps de Charles II d'Anjou.

La cathédrale de Bari possédait, avant les déplorables remaniements du XVIIIe siècle, deux tabernacles anciens, imités l'un et l'autre du tabernacle de Saint-Nicolas. Les chapiteaux qui sont le seul reste du tabernacle du maître-autel sculpté par Alfano de Termoli vers 1230 ont été étudiés plus haut. En même temps que ces chapiteaux, le musée provincial de Bari a recueilli quelques fragments d'un second tabernacle, autrefois élevé sur un autel secondaire dédié à saint Jean-Baptiste, devant l'une des absidioles[2]. Autour de la pyramide octogonale de marbre qui formait le couronnement de l'édicule, deux hexamètres orgueilleux nomment le sculpteur, qui est Anseramo de Trani :

HAS ANSERAMUS TRANENSIS ORIGINE SCULPSIT
SCULPTURAS SUMMUS QUI SCULPTOR IN ARTE REFULSIT[3].

Deux chapiteaux de ce tabernacle, conservés au musée de Bari, sont curieusement

1. ..*indic*CIONIS MORTUA
......VIRI MAGNIFICI,
..*sici*LIE MARESCALLI
..T. FECIT HOC OPUS.

2. Ces fragments, comme ceux du tabernacle d'Alfano, ont été étudiés pour la première fois dans un excellent article de M. P. Fantasia (*Annuario del R. Istituto tecnico e nautico di Bari,* VIII, 1889, p. 76 et suiv.; avec plusieurs dessins).

3. Voir le *fac-simile* publié par M. Fantasia (fig. 27). La copie donnée dans le texte est fautive : *quis* pour QUI; *ante* pour ARTE (p. 83).



régulières (fig. 377). Cet emploi de la plante vivante dans le décor sculpté rappellera les chapiteaux de Castel del Monte, empanachés de touffes de *finocchio;* et la console de Lagopesole, tout enguirlandée de chêne. Mais le sculpteur apulien que la vue des modèles français a conduit à l'imitation de la flore vivante a réalisé une œuvre dont la bizarrerie est originale. Le nom de cet artiste a disparu, avec la majeure partie du linteau. Les lettres encore visibles de la plaque brisée laissent conjecturer que le tombeau de Terlizzi était celui d'une dame veuve ou parente d'un maréchal du royaume de Sicile. L'inscription se terminait par une signature[1]. Avant les mots : *fecit hoc opus*, l'unique lettre conservée est un T accompagné d'une apostrophe d'abréviation. Cette lettre est probablement l'initiale du mot *Tranensis*, que précédait le nom d'*Anseramus*.



Fig. 377. — Fronton d'un tombeau sculpté par Anseramo de Trani. Prison de Terlizzi.

Le portail que maître Anseramo a sculpté à Terlizzi n'est pas daté ; le tombeau qui peut lui être attribué ne l'est pas non plus. A Bari même, le sculpteur de Trani avait laissé une œuvre importante qui prouve que sa carrière d'artiste se prolongea jusqu'au temps de Charles II d'Anjou.

La cathédrale de Bari possédait, avant les déplorables remaniements du XVIII[e] siècle, deux tabernacles anciens, imités l'un et l'autre du tabernacle de Saint-Nicolas. Les chapiteaux qui sont le seul reste du tabernacle du maître-autel sculpté par Alfano de Termoli vers 1230 ont été étudiés plus haut. En même temps que ces chapiteaux, le musée provincial de Bari a recueilli quelques fragments d'un second tabernacle, autrefois élevé sur un autel secondaire dédié à saint Jean-Baptiste, devant l'une des absidioles[2]. Autour de la pyramide octogonale de marbre qui formait le couronnement de l'édicule, deux hexamètres orgueilleux nomment le sculpteur, qui est Anseramo de Trani :

HAS ANSERAMUS TRANENSIS ORIGINE SCULPSIT
SCULPTURAS SUMMUS QUI SCULPTOR IN ARTE REFULSIT[3].

Deux chapiteaux de ce tabernacle, conservés au musée de Bari, sont curieusement

1. [illegible] MORTUA
[illegible] MAGNIFICI
[illegible] MARESCALLI
[illegible] FECIT HOC OPUS.

2. Ces fragments, comme ceux du tabernacle d'Alfano, ont été étudiés pour la première fois dans un excellent article de M. P. Fantasia (*Annuario del R. Istituto tecnico e nautico di Bari*, VIII, 1889, p. 76 et suiv. ; avec plusieurs dessins).

3. Voir le *fac-simile* publié par M. Fantasia (fig. 27). La copie donnée dans le texte est fautive : *quis* pour *qui* ; *ante* pour ARTE (p. 83).



TABERNACLE DU MAITRE-AUTEL DE LA COLLÉGIALE DE BARLETTA

Fin du XIIIe siècle.

ornés d'oiseaux et de mufles de chiens, mêlés à des entrelacs de feuillages dont les rameaux sont détachés de la corbeille avec l'habileté coutumière du maître de Trani. Ce travail est sans doute l'un des derniers qui aient été exécutés par ce bizarre virtuose du marbre : une inscription copiée par Beatillo et dont deux fragments ont été retrouvés était gravée sur l'architrave du tabernacle dont le couronnement portait la signature d'Anseramo. Cette seconde inscription nommait le donateur de l'édicule, l'archevêque Romoaldo, qui occupa le siège de Bari à partir de 1280 et célébra une nouvelle consécration de la cathédrale en 1292 [1].



Cliché Moscioni.

Fig. 378. — Ambon de la collégiale de Barletta, remanié au xviiie siècle.

La collégiale de Barletta a conservé sous les voûtes angevines de son chœur un tabernacle d'autel qui donne une image approximative du tabernacle détruit d'Anseramo. A en juger par les arcatures en tiers-point qui unissent les petites colonnettes et par les baies ouvertes dans le toit de marbre, le tabernacle de Barletta est un ouvrage de la seconde moitié du xiiie siècle. La richesse des tailloirs, ornés à profusion de fleurons, de rosaces et de têtes d'animaux en relief, l'entrecroisement fantaisiste des branches qui tressent une corbeille ajourée autour de la corbeille lisse du chapiteau, rappelleront les étonnantes créations de décorateur qu'Anseramo de Trani a signées pour la postérité. L'un de ces chapiteaux, avec ses palettes en éventail, a l'air copié d'après un modèle d'art musulman. Un autre, plus voisin de l'antique, est « feuillé » comme les chapiteaux de la cathédrale de Foggia et comme l'arcade du château dessiné par le

1. Voici le texte de cette inscription ; les deux fragments conservés sont en capitales :

Moribus et vita primis qui fulsit ab annis *Clarificans nomen sancte moderamine vite.*
Hoc effecit opus sancti sub honore Joannis *Cui Genitor Genitusque Dei, cui Virgo sacrata*
*Pres*UL BARENSIS ROM*ualdus, stirpis avite* *Dent post fata frui* CELORUM SORTE BEATA.

(Beatillo, *Storia di Bari*, p. 144 ; Fantasia, *art. cité*, p. 77.)

protomagister Bartolommeo. L'exécution tout entière a une précision de ciselure qui contraste avec la touche large et grasse d'Anseramo. L'inscription dédicatoire gravée sur l'architrave ne porte qu'un seul nom : celui d'un donateur inconnu, appelé Alessandro (Pl. XXXIII)[1].

L'artiste qui a érigé le tabernacle de la collégiale de Barletta a également sculpté les chapiteaux de l'ambon qui a été recomposé au XVIIIe siècle dans la nef de l'église et a perdu sa forme ancienne. Primitivement l'édicule reposait sur six colonnes antiques ; peut-être avait-il la forme hexagonale de l'ancien ambon de la cathédrale de Trani[2]. Quatre des chapiteaux anciens se trouvent encore placés sous une caisse rectangulaire de marbre polychrome décorée de colonnettes (*fig.* 378). Deux autres ont été transportés, avec les colonnes qui les supportaient autrefois, à droite et à gauche du trône de bois sculpté préparé pour l'archevêque de Nazareth, dans l'église où ses prédécesseurs avaient fixé leur résidence à la fin du XIIIe siècle (*fig.* 379). Sur ces divers chapiteaux, le décor d'entrelacs se combine avec des crochets assez lourds ; les tailloirs sont richement ornés ; l'un d'eux porte des guivres rampantes.




Fig. 379. — Chapiteaux provenant de l'ambon de la collégiale de Barletta.

Il est impossible d'attribuer avec vraisemblance le tabernacle et l'ambon de Barletta à Anseramo de Trani. Les maîtres habiles ne manquaient pas, du temps de cet architecte-sculpteur, dans la Terre de Bari. L'un d'eux a laissé son nom, à côté de celui d'Anseramo, sur le plus grand et le plus orné des tombeaux de la famille Falcone. Ce monument est adossé à la façade latérale de l'église de Santa Margherita ; il a été érigé en mémoire du chevalier Riccardo. L'inscription encastrée dans le mur célèbre en vers pompeux les vertus du défunt et la richesse du monument[3] ; mais elle n'indique aucune date. Les tailloirs chargés de sculptures, les petites têtes humaines qui font saillie sur l'architecture rappellent encore la chapiteau sculpté par Gualtiero de Foggia et ceux de la basilique d'Altamura. Les chapiteaux à crochets ont le galbe de ceux qui portent la signature d'Alfano de Termoli. La surcharge d'ornements, les découpures bizarres, les petites rosaces ajourées dont le

1. DIVES ALEXANDER [*lacune : architrave refaite*] ADORNANT
HOC OPERAVIT OPUS CHRISTI GENITRICIS HONORE.
(Schulz, I, p. 139.)

La tradition d'après laquelle le tabernacle ainsi que l'ambon proviendraient de la villa détruite de Cannes est une légende puérile.

2. Voir plus haut, p. 673.

3. HIC JACET ANTE POTENS RICCARDUS ET INCLITUS EVO
FLORIDUS EST MORTIS PERCUSSUS FULMINE SEVO
DIVES ERAT QUONDAM PULCHER VIRTUTE REPLETUS
NUNC CINIS ET NUNQUAM TERRENIS AMODO LETUS
QUI VOLET HIC IGITUR PULCHERRIMA CERNERE BUSTA
DET PRO DEFUNCTIS SUA CORDE PRECAMINA JUSTA.
(Schulz, I, p. 97 ; deux fautes légères : 2e vers, *at* pour EST ; 3e, *divus* pour DIVES).

remplage est un entrelacs, le mélange de détails français alourdis et de motifs byzantino-apuliens dégénérés, font penser à la façade de la cathédrale de Ruvo. L'étrange fleuron que forment entre les petites arcatures en tiers-point du linteau des guivres tordues et nouées par le cou est d'une fantaisie tout originale (*fig.* 380).

Les quatre animaux sculptés sur le sarcophage ont une silhouette archaïque; mais l'arcade tréflée du fronton, les écussons pendus comme des targes, la croix fleurdelisée que porte l'Agneau de Dieu encadré dans le médaillon central du sarcophage, une autre croix fleurdelisée qui décore l'une des faces latérales de l'architrave [1], indiquent que le monument appartient à l'époque angevine. Le sculpteur a gravé son nom sur la face latérale de l'architrave, à côté de la croix fleurdelisée :

HOC OPUS EGREGIUM FECIT MAGISTER PETRUS FACITULUS DE BARO [2].



Fig. 380. — Tombeau de Riccardo Falcone, a Bisceglie. Œuvre de Pietro Facitolo de Bari.

Le tombeau qui suit celui de Riccardo Falcone, du côté opposé au tombeau des enfants, porte la statue gisante de Basilio Falcone, qui vivait encore en 1297. Le type du tombeau apulien, avec son fronton ajouré, est désormais remplacé par des monuments de style français ou toscan abâtardi. Mais, sous le règne de Charles Ier d'Anjou, l'art apulien, qui avait achevé d'enrichir sa fantaisie vivante sous l'influence de l'art composite créé par le goût de Frédéric II, avait eu encore pour représentants des décorateurs ingénieux dont l'histoire doit conserver les noms : Anseramo de Trani et Pietro de Bari [3].

1. Sur la face opposée est représenté un ange assis.

2. Salazaro prétend avoir lu sur la porte du château de Bisceglie le nom de *Petrus de Barolo* (II, p. 18). Je n'ai pu retrouver cette inscription.

3. Peut-être ces deux artistes avaient-ils travaillé au palais élevé par les Falcone à un demi-mille de Bisceglie, en 1287. L'inscription de la porte était aussi pompeuse que si elle avait marqué l'entrée d'un château impérial (F. Gabotto, *art. cité*, p. 713).

II

L'architecture profane d'origine française, dont les formes pures sont encore faciles à reconnaître dans les plus magnifiques châteaux élevés par Frédéric II en Italie et en Sicile, exerça en Apulie et en Basilicate une influence qui s'est manifestée dans plus d'un monument d'architecture religieuse. A quelques milles de Castel del Monte, le maître apulien qui a voûté le porche de l'église de San Domenico a établi des branches d'ogives identiques pour le profil à celles du premier étage du château sur des piliers ronds et bas qui ont les proportions de ceux du rez-de-chaussée, dans le même château. Seulement les bases sont revenues au tracé commun de la base « attique », et les chapiteaux, tout en conservant le galbe français, se sont couverts de feuillage et de groupes d'oiseaux d'une invention toute locale (*fig.* 381).

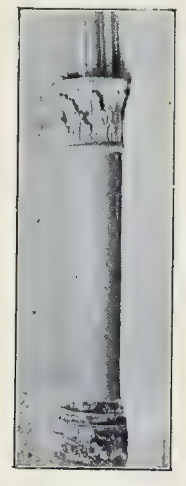



FIG. 381. — PILIERS ET OGIVES DU PORCHE DE L'ÉGLISE DE SAN DOMENICO, A CORATO.

La petite église à voûtes d'ogives dont les restes sont encore visibles à Corato n'est pas datée. Elle est sans doute contemporaine d'un édifice de même famille, l'église de San Guglielmo al Goleto, qui s'est conservée sans altération dans la solitude où mourut saint Guillaume de Verceil, non loin de la petite ville de Sant' Angelo dei Lombardi et des sources de l'Ofanto[1].

Cette église est enveloppée dans un chaos de bâtiments monastiques du XVII[e] siècle, qui ne sont déjà que des ruines. Construite en pierre vive, elle a survécu à l'énorme église baroque dont la coupole s'est écroulée sur les murs de blocage. La disposition singulière de l'église ancienne apparaît clairement, que l'on regarde le chevet ou la façade : c'est un édifice à deux étages, dans le genre des Saintes-Chapelles. Chacune des deux églises superposées est partagée en deux nefs par deux piliers ronds placés sur l'axe du plan. L'église inférieure servait autrefois de sépulture aux abbés. Elle renferma, jusqu'à la suppression des bénédictins, en 1807, le tombeau de saint Guillaume, sur lequel était gravée la signature d'un maître *Urso* :

Hoc opus eximium Ursus laboravit ;
Istud suis digitis artifex paravit[2].

1. Le monastère de Saint-Guillaume est cité en 1192 dans le *Liber censuum* de l'église romaine sous le nom de *Monasterium Sancti Salvatoris de Guilito* (P. FABRE, *le* Liber censuum, p. 25 et n. 2). Une donation fut faite à ce monastère par Roger, comte d'Acerra, en 1167 (UGHELLI, *Italia sacra*, VII, col. 750).

2. G. ZINARDELLI, *Viaggio storico-artistico al reale santuario di Montevergine*, Naples, 1852, p. 173. Le sculpteur du

Tous les restes des saintes sépultures ont disparu : l'église basse est encombrée de matériaux de démolition. Elle avait deux absides qui ont été fermées et remplacées par un mur. Les deux nefs sont couvertes de voûtes d'arêtes qui reposent sur des piliers ronds placés au milieu du vaisseau et sur des pilastres d'une faible saillie engagés dans les murs latéraux. Les chapiteaux sont bas et fort semblables, pour le style des feuillages et des

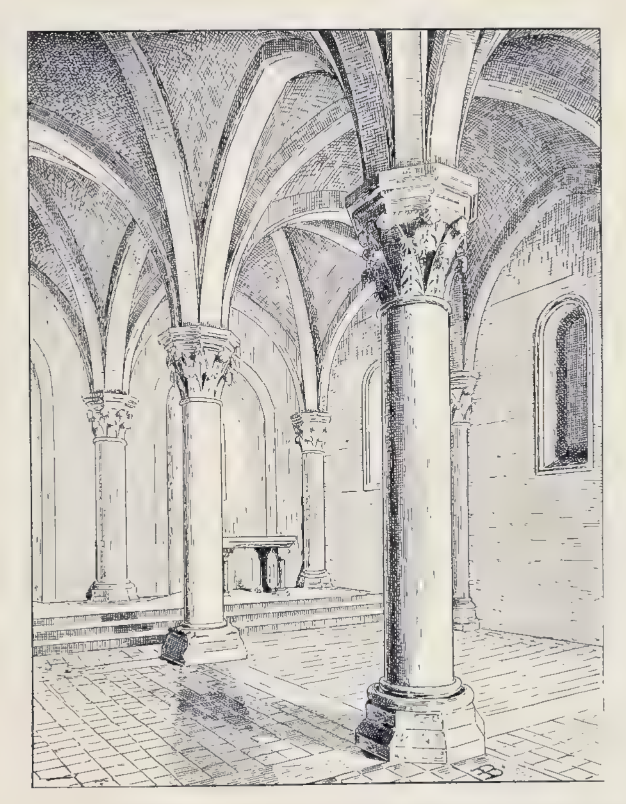


FIG. 382. — INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE HAUTE DE SAN GUGLIELMO AL GOLETO (1250).

rosaces qui les décorent, aux chapiteaux de l'église de Santa Maria Maggiore, à Monte Sant' Angelo, qui est datée de 1198[1]. L'église basse du Goleto est probablement postérieure d'un demi-siècle au campanile qui s'élève derrière son chevet et qui, d'après la bizarre inscription de sa porte, paraît remonter à l'année 1152[2].

L'église supérieure, à laquelle donne accès un petit escalier de pierre adossé à la façade de l'église basse, est plus récente que cette dernière. Une inscription gravée sur le portail

tombeau de saint Guillaume est peut-être Urso de Canosa, qui avait laissé son nom sur le portail de San Paolo, à Gaudiano en Basilicate; *Mgr Urso de Canusio hoc opus fecit* (UGHELLI, *Italia sacra*, I, p. 930-931).

1. Voir plus haut, p. 640.

2. AB INCARNATIONE DOMINI ANNO MCQII INDICTIONE V... FACTA..... (*I Monumenti medievali della regione del Vulture*, p. III, fig. 1).

de pilastres et de colonnettes, couronné de chapiteaux à crochets (*fig.* 385). La forme des piliers et les amorces de quelques arcs qui se sont conservées au-dessous des voûtes en berceau modernes montrent encore que les voûtes dessinées par Melchiorre de Montalbano étaient des voûtes d'ogives.

Comment un artiste né à quelques milles de la mer Ionienne, dans un pays de monastères basiliens et de dialecte grec, a-t-il été initié à l'architecture française ? Ce n'est point par des moines descendus d'au delà des Alpes ou venus de l'Orient latin. Le portail de la cathédrale de Rapolla n'appartient pas à la même génération de monuments que l'église bâtie à Matera par les Cisterciennes de Saint-Jean-d'Acre : il représente un type moins ancien et ressemble par plus d'un détail physionomique aux portes de Castel del Monte; les chapiteaux des deux piliers flanqués de colonnettes qui s'élèvent dans la nef ont une étroite parenté avec les curieuses consoles de Lagopesole. Entre l'église élevée près de Melfi et le château qui dominait les forêts de la haute Basilicate, la distance était courte. Melchiorre de Montalbano a pu travailler à Lagopesole. C'est très probablement dans un atelier impérial qu'il aura reçu les traditions étrangères qu'il a mises à profit en construisant une église de Basilicate sous la régence de Manfred. Était-ce le même Melchiorre qui avait donné les plans de l'église supérieure du Goleto, commencée du vivant de Frédéric II? Rien n'empêche, en tout cas, d'attribuer provisoirement ce second édifice à l'architecte de Montalbano.



Fig. 385. — Pilier de la cathédrale de Rapolla.

L'architecture française des châteaux de Frédéric II, qui avait été imitée en pleine Basilicate par un artiste indigène, trouva des imitateurs dans l'Apulie maritime, même après la conquête angevine.

En 1273, deux artistes natifs de Monte Sant' Angelo, deux frères, appelés Giordano et Marrando, qui étaient au service du roi Charles Ier et avaient construit pour lui le château de Manfredonia, élevèrent au sommet du Gargano, devant l'entrée de la grotte miraculeuse, une tour isolée qui devait servir de campanile. Ils gravèrent au-dessus de la porte cette inscription, dont les fautes de latin sont de curieux italianismes :

† TEMPORE QUO CHRISTUS CARNEM DE VIRGINE SUMSIT ANNO DOMINI MCCLXXIII SUB PONTIFICATU GREGORII PAPE REGNANTE DOMINO KAROLO REGE SICILIE ARCHIDIACONO SUADENTE FELICE CEPIT

HOC OPUS PROTOMAGISTRO JORDANO ET MARANDO FRATRE EJUS DIE XXVII MARCII HORA SOLIS (?) II INDICTIONIS[1].

Le campanile est octogonal; il a un rez-de-chaussée et trois étages, dont le dernier, maintenant à ciel ouvert, porte une énorme cloche fondue en 1666[2]. La porte en plein cintre, les grandes arcatures aveugles, les fenêtres bilobées du deuxième étage, la corniche, avec ses corbeaux décorés de petites têtes, de rosaces et de feuillages secs, au milieu desquels se montre le lis de la nouvelle dynastie[3], sont d'un dessin tout apulien (*fig.* 386). Quant au corps même du campanile, il reproduit avec une fidélité scrupuleuse une des tours octogonales de Castel del Monte[4]. Le premier étage, avec sa coupole octogonale à calotte lisse, le second étage, avec les huit branches d'ogives, portées par des culots, qui soutiennent sa voûte, ont exactement le même appareil, les mêmes proportions et les mêmes dimensions que les petites salles superposées dans les tours du château (*fig.* 387). La ressemblance est si rigoureuse qu'on peut se demander si l'un des deux architectes de Monte Sant'Angelo n'aura pas été employé dans sa jeunesse

Fig. 386. — Campanile de Monte Sant'Angelo, élevé en 1273 par Giordano et Marrando.

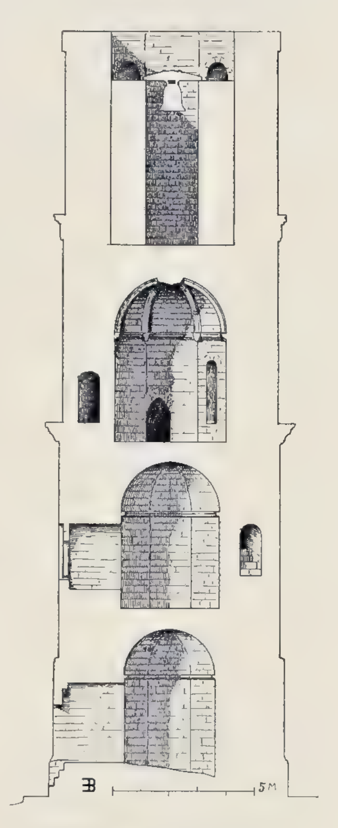


Fig. 387. — Coupe du campanile de Monte Sant'Angelo.

1. Une copie de cette inscription a été retrouvée dans les notes de Schulz; Von Quast l'a publiée, sans pouvoir affirmer qu'elle appartînt au campanile (Schulz, I, p. 233); le texte a été publié avec nombre de fautes par Salazaro (II, p. 5) et assez correctement par M. Bernich *Napoli Nob*^{ma}, VII, 1898, p. 22.

2. M. Bernich parle, dans l'article cité, d'un quatrième étage qui aurait été abattu en 1676, et pour lequel il propose une restauration toute conjecturale.

3. Dans une restauration récente, plusieurs de ces corbeaux ont été remplacés : le tailleur de pierre y a sculpté sur les pierres neuves la croix de Savoie, à côté du lis angevin.

4. Je crois avoir été le premier à noter cette ressemblance, au mois de juillet 1897, dans ma communication à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Quelques mois plus tard, M. Bernich faisait de son côté la même remarque et l'appuyait d'une coupe inexactement relevée *Napoli Nob*^{ma}, *art. cité*, p. 21

au chantier de Castel del Monte. En tout cas Giordano et Marrando n'ont pas appris la technique des voûtes d'ogives et le tracé des profils français sous la direction d'un des maîtres d'œuvre venus de France à la suite de Charles Ier. L'architecture qu'ils reproduisent est archaïque, à la date de 1270; sa vigueur bourguignonne contraste avec la mollesse de l'architecture française du Midi, qui était destinée à triompher dans l'Italie du Sud après la victoire du comte de Provence, devenu roi de Sicile.

III

L'œuvre originale et comme personnelle à laquelle doit être attaché le nom de l'empereur qui adopta l'art français, après avoir patronné l'art apulien, avait été une véritable Renaissance de l'art antique. La tentative audacieuse et prématurée se prolongea-t-elle après la disparition de l'homme extraordinaire qui l'avait suscitée? La porte triomphale de Capoue eut-elle une lignée qui mérite d'être citée à côté des monuments tels que l'église du Goleto et le campanile de Monte Sant'Angelo, descendants directs de Castel del Monte?

L'imitation de l'antiquité se manifeste, après la mort de Frédéric II, dans une série importante de sculptures qui ont été exécutées pour une ville peu éloignée de Capoue. Le mobilier de marbre conservé dans la cathédrale de Sessa est aussi riche en bas-reliefs qu'en mosaïques; les inscriptions qui se lisent encore sur les morceaux démembrés de cette décoration magnifique nomment, à côté du mosaïste Taddeo, le sculpteur Peregrino. Le nom de ce dernier artiste a été gravé sur le candélabre du cierge pascal au temps de l'évêque Giovanni, qui siégea de 1259 à 1283[1]. Il doit être identifié suivant toute vraisemblance avec un maître *Peregrinus* que le roi Charles Ier fit mander de Sessa, au mois d'avril de l'année 1273, pour achever un ouvrage que cet artiste lui-même avait commencé dans la chapelle royale du château de San Lorenzo, près de Foggia[2].

Le socle du candélabre de marbre, au bas duquel on peut lire la signature à demi effacée de Peregrino, a la forme d'un autel antique. Les bas-reliefs qui tournent autour de ce socle n'ont aucune signification chrétienne. Entre des arbustes qui érigent leur thyrse aux rameaux stylisés à la manière du *hom* des vieilles sculptures byzantines, trois femmes et trois hommes, drapés à l'antique d'un vêtement qui parfois laisse toute la poitrine à nu, tiennent avec des gestes symétriques l'un une fleur, l'autre un oiseau ou un petit animal. Le sculpteur a imité librement quelque autel païen entouré de divinités. Il sait d'ailleurs représenter des sujets d'art religieux sans copier servilement un morceau antique. Sur

1. Voir plus haut, p. 604.

2. Reg. Ang. 1272 B, f° 167 v°; cité et publié par SCHULZ (II, p. 158, n. 1). D'après ce document, Peregrino aurait été chargé d'exécuter des vitraux. Il est possible qu'il ait fait, à Sessa même, œuvre de mosaïste, tout en gravant sa signature au-dessous d'un bas-relief dépourvu de toute décoration polychrome.

chacune des deux bagues sculptées qui cerclent la haute torsade de marbre et de mosaïque, des faisceaux de deux colonnettes séparent six figurines : les unes représentent les ecclésiastiques agenouillés derrière l'évêque dans la cérémonie du Samedi-Saint, où a lieu la bénédiction du cierge pascal; les autres forment un groupe de six apôtres vus à mi-corps et debout : au milieu d'eux saint Pierre, patron de la cathédrale de Sessa, tient les clefs (Pl. XXVIII)[1].

Les deux vers qui composent la fière signature de Peregrino au pied du candélabre sont textuellement reproduits au bas des reliefs du marbre qui sont aujourd'hui assemblés contre la clôture du chœur, du côté de l'Épître, comme ils l'étaient autrefois pour former la rampe de l'ambon :

† MUNERO DIVINO DECUS ET LAUS SIT PEREGRINO
TALIA QUI SCULPSIT ; OPUS EJUS UBIQUE REFULXIT.

Sur une longue plaque rectangulaire, Jonas est représenté au moment où il achève de sortir de la gueule du monstre marin (CETUS). Au-dessus du relief deux vers font pendant à ceux qui proclament le nom de l'artiste : ces vers commentent la leçon donnée aux fidèles par une image qui, depuis le XIIe siècle, était peinte ou sculptée sur les rampes des ambons. La délivrance de Jonas, enfermé pendant trois jours dans le ventre du cétacé, est la figure biblique de la résurrection du Christ :

† INFERUS UT CETUS JONAM VOMIT INDE REPLETUS
SIC REDDIT CHRISTUM ; DOCET HOC SCRIPTURA PER ISTUM.

Maître Peregrino ne s'est pas borné à reproduire l'épisode le plus populaire de l'histoire de Jonas; il n'a pas montré non plus, à la manière de Nicodemo, le sculpteur des Abruzzes, le navire d'où le prophète fut jeté aux poissons et la tonnelle sous laquelle il se reposa, une fois sorti de sa prison vivante. Une plaque à peu près carrée, placée au-dessus du Jonas rendu à la lumière, met en scène la prédication menaçante du prophète à Ninive (NINIVE), devant un roi (REX) assis à terre parmi les habitants de la ville et tenant par humilité sa couronne déposée sur ses genoux :

† URBS MALA TE PLANGE, COMMISSA DOLORIBUS ANGE.
REX CUM PLEBE GEMIT DEUS INDE PERICULA DEMIT.

Après la gloire de la résurrection, les sculptures annoncent la nécessité de la pénitence. Le troisième relief n'est qu'une décoration ingénieusement disposée pour remplir le triangle

1. Ces trois groupes de figurines sont très sommairement et inexactement décrits par Schulz et Salazaro.

de marbre placé au-dessus de la longue plaque et à droite de la plaque carrée : deux paons affrontés boivent dans un vase de forme archaïque.

Les oiseaux ont les attitudes que les paons orientaux prenaient sur les marbres napolitains du IX[e] siècle. Quant aux figures humaines, elles sont bien, pour la draperie et le nu, l'ouvrage du sculpteur qui a groupé autour de la base du candélabre des demi-dieux, vêtus à l'antique. Mais, dans les bas-reliefs qui ornaient l'escalier de l'ambon, comme dans ceux qui entourent le candélabre, l'imitation de la sculpture romaine est libre et vivante. Les visages ronds, les yeux gros, les fronts ridés, les barbes dures ont une rudesse vigoureuse que les marbriers des sarcophages ne donnaient point à leurs reliefs. Le corps presque nu de



Fig. 388. — Jonas, relief provenant de l'ambon de Sessa ; œuvre de maître Peregrino.

Jonas, dont les muscles sont accusés par de larges méplats, a moins l'air d'une copie d'après l'antique que d'une étude d'après nature. Il n'est pas jusqu'à la baleine qui ne soit un énorme rouget de la Méditerranée (*fig.* 388). Cet art, qui anime d'un accent de réalité actuelle la tradition antique retrouvée, continue en vérité dans quelques figurines l'œuvre des sculpteurs inconnus qui ont donné une expression si vive et comme une tension de volonté redoutable au visage des bustes qui ornaient la porte triomphale de Capoue. Peregrino a vu cette porte et s'en est inspiré : un détail le prouvera. Dans la scène de la prédication de Jonas, la ville de Ninive n'est pas seulement représentée par une muraille crénelée; elle est personnifiée sous les traits junoniques d'une femme qui ressemble à la Capoue fidèle de Frédéric II.

Ira-t-on jusqu'à croire que Peregrino ait joué un rôle actif dans l'atelier impérial de Campanie, dont l'œuvre capitale était achevée en 1240? Pour l'admettre, il faudrait avoir établi que le sculpteur du candélabre exécuté sous le pontificat de l'évêque Giovanni, après 1259 et probablement vers 1270, est également l'auteur des reliefs qui ornent le corps même de l'ambon, commencé avant 1224 et probablement achevé (à l'exception de l'escalier

et de sa rampe couverte de reliefs) du vivant de l'évêque Pandolfo, avant 1259[1]. Les six cariatides demi-nues, hommes et femmes, les prophètes et la sibylle, les chapiteaux ornés de statuettes, la frise où pullulent des figurines d'enfants nus, sont bien des imitations de l'antique ; mais les proportions des corps sont plus minces et le travail plus mou que dans les bas-reliefs signés par Peregrino. Il est possible que deux arts imités tous deux de l'art antique aient été représentés successivement à Sessa par deux maîtres différents : d'abord l'art provincial de Campanie, qui était issu de l'art sicilien arrivé à son apogée sous le dernier roi normand; puis une sculpture vigoureuse et virile qui continuait dans le bas-relief la statuaire monumentale ressuscitée par l'empereur. Mais il est possible également que ces deux arts, l'un importé à Salerne, l'autre créé à Capoue, se soient combinés et fondus en un même artiste.

Le candélabre et l'ambon ne sont pas dans la cathédrale de Sessa les seules œuvres de Peregrino ou de l'école féconde qui n'a laissé à l'histoire que ce nom de sculpteur.



Fig. 389. — Détail du porche de la cathédrale de Sessa.

Le porche de l'église a été rebâti au xiii[e] siècle. C'est une copie des porches cisterciens d'Italie, mais une copie dont les matériaux ont été tirés des ruines de *Suessa;* piliers de théâtre romain, avec leurs colonnes engagées d'ordre toscan, fûts de granit oriental surmontés de chapiteaux corinthiens (*fig.* 389). L'architrave du portail, qui a été refaite en même temps que le porche, est ornée de panthères bachiques et de masques de tragédie. La plus grande partie des reliefs est consacrée à des sujets religieux; l'imitation de l'antiquité y est presque aussi frappante que dans les morceaux de pure décoration. Deux blocs de marbre font saillie au-dessus des colonnes qui supportent l'arcade centrale du porche. Un groupe est sculpté dans chacun de ces blocs : d'un côté, Adam et Ève ; de l'autre, Samson terrassant le lion. Les corps, presque nus, ont le modelé vigoureux et franc du corps de Jonas, dans le relief signé par maître Peregrino.

Le saint dont le personnage et l'histoire font le sujet des autres reliefs du portail et du porche est le patron de la cathédrale de Sessa, saint Pierre, qui, pour les artistes du moyen âge, est inséparable de saint Paul. Dans le tympan du portail, les deux apôtres sont debout, à droite et à gauche du Christ, sur un champ incrusté de mosaïque d'or. La vie de saint Pierre est racontée en une suite de reliefs sur l'archivolte centrale du porche, qui est tracée en tiers-point[2]. Le récit est divisé en deux parties, dont chacune commence

1. Voir plus haut, p. 603 et 604.

2. Ce récit très curieux de la vie de saint Pierre n'a été remarqué ni par Schulz, ni par Salazaro. Il a été commenté pour la première fois par le professeur C. Stornajuolo, d'après des photographies communiquées par M[gr] Diamare,

au-dessus du chapiteau et monte d'épisode en épisode vers le sommet de l'arcade. La première partie est placée à droite de l'entrée : elle comprend les années de l'apostolat de Pierre en Orient. Le sculpteur a suivi chapitre par chapitre les Actes des Apôtres :

1. Un rinceau d'acanthe, dans lequel est posé un oiseau, fait office de cul-de-lampe à la retombée de l'archivolte. Immédiatement au-dessus, saint Pierre, suivi de saint Jacques, guérit le boiteux qui sort du Temple (TEMPLUM) par la Belle Porte (PORTA SPECIOSA). Le temple tout entier est une espèce de porte monumentale, flanquée de deux tours carrées et surmontée d'une coupole. Un personnage assis sous l'arcade soulève un voile. Sur un pilastre à gauche du temple, le lieu de la scène est indiqué par les mots CIVITA JERUSALEM (*Actes*, III).

2. Ananie (ANANIA) tombe mort devant saint Pierre et saint Jacques. Derrière le corps, qui est comme suspendu en l'air, s'avance la femme du mort, Saphira, la tête couverte d'un voile (*Actes*, V).

3. Saint Pierre, arrivé à Lydda, guérit le paralytique Enée, couché sur son lit (ENEAS SANE). Derrière le malade, un homme en tunique tire la courtine (*Actes*, IX, 32-34).

4. La ville de Césarée est représentée par une maison, à la fenêtre de laquelle une femme lève un rideau (CESAREA). Saint Pierre se prosterne devant un ange qui lui montre la maison de Cornelius, le centurion de la légion italique. Dans le compartiment suivant, le saint bénit Cornelius, qui, vêtu de la cuirasse à l'antique, est accompagné de deux personnages en tunique. Le nom de la ville d'où venait saint Pierre (JOPPEN) est gravé sur un pilastre de la maison de Césarée, en pendant au nom de CORNELIUS. Sous un édicule qui touche au précédent, saint Pierre est endormi. Il voit en songe la main divine dans un arc-en-ciel étoilé, et, plus bas, « un vaisseau qui descendait vers lui du ciel ouvert, comme une grande nappe liée par les quatre coins, et dans lequel il y avait toutes sortes de quadrupèdes, de bêtes sauvages, de reptiles et d'oiseaux du ciel » (*Actes*, X, 10-12). Le sculpteur a mis quelque confusion dans la mise en scène des événements. D'après les *Actes*, c'est à Cornelius, et non à Pierre, que l'ange apparaît; Pierre a la vision des animaux impurs avant de rencontrer les envoyés qui le mandent chez Cornelius.

5. Cependant l'artiste s'en tient toujours au texte canonique. Le récit de la vie de saint Pierre en Orient se termine par un groupe de trois bas-reliefs, qui suivent scrupuleusement les versets du chapitre XII des *Actes*. Saint Jacques (S. JACOBUS) penche la tête devant le bourreau qui va le décapiter[1] (XII, 2). Hérode (HERODES), qui a commandé ce premier meurtre, donne à un soldat l'ordre d'arrêter saint Pierre (XII, 3). L'ange réveille le saint dans sa prison (CARCERES); il l'entraîne au dehors, en passant devant les gardes vêtus de tuniques de mailles qui sont endormis à la porte (XII, 7-10). Quelques figurines suivent la scène de la délivrance de saint Pierre et s'avancent à la file jusqu'au fleuron

évêque de Sessa (*Dissertazioni della Pontificia Accademia romana di archeologia*, 2e série, t. VI, 1896, p. 169-180; pl. II). C'est d'après les photographies qui illustrent cet article qu'ont été reproduites les trois figures ci-contre.

1. Toute la partie supérieure du corps du bourreau est mutilée.

qui marque le sommet de l'arc brisé. Après un homme assis sous un édicule à coupole, près d'une porte monumentale, un paysan court vêtu, les pieds dans un ruisseau, a saisi un poisson ; à côté de lui, un homme tout nu, penché en arrière dans une pose pénible, se fait arracher une épine du pied par un enfant ; une femme à longue tunique tient sur sa tête une corbeille, et un homme barbu porte un enfant (*fig.* 392). Le sens de ces figurines, alignées de droite à gauche sans former un groupe, n'apparaît pas d'abord ; aucune d'elles ne peut revendiquer un rôle dans l'histoire de saint Pierre.

Le récit des Actes de l'apôtre, interrompu en Orient après la sortie des prisons d'Hérode, reprend à gauche de l'entrée et au bas de l'archivolte. Un fleuron d'acanthe annonce le départ d'une nouvelle série. Saint Pierre est arrivé à Rome (ROMA) ; après avoir franchi la porte dont un gardien présente les clefs, il rencontre aussitôt saint Paul, qui l'embrasse. A partir de ce relief, le sculpteur laisse de côté les *Actes* authentiques, qui ne suivent pas saint Pierre en Italie, et se conforme au texte des *Actes* apocryphes du pseudo-Marcellus[1].



FIG. 390. — LA MORT DE SIMON LE MAGICIEN. RELIEF DU PORCHE DE SESSA.

1. Simon le Magicien, dont saint Pierre venait combattre les prestiges, entre en scène sur le porche de Sessa aussitôt après la rencontre des deux apôtres. C'est une sorte de gnome à la tête énorme, coiffé d'un bonnet rond en forme de turban. Il désigne du geste saint Pierre et saint Paul à sa femme Hélène qui, la tête voilée et le sein demi-nu, se montre derrière un rideau.

2. Les deux apôtres et le mage comparaissent devant l'empereur Néron (NERO IMP.) assis sur son trône.

3. La lutte est engagée entre les miracles diaboliques et les miracles divins. En présence de Néron, le magicien (SIMON MAJUS) a fait apparaître deux chiens infernaux ; saint Pierre, toujours suivi de saint Paul, arrête les monstres en leur présentant un morceau de pain qu'il vient de bénir.

4. Simon, pour attester sa puissance magique, a proposé à l'empereur de se laisser décapiter dans un cachot entièrement noir ; il se faisait fort d'apparaître le troisième jour ressuscité. Cependant il prépare un bélier qui doit tenir sa place. Dans le bas-relief, le bourreau lève son épée, tandis que le magicien (SIMON MAJUS) s'apprête à sortir ; sous l'édicule voisin, l'homme regarde la tête d'animal qu'il vient de trouver dans le sang.

5. Un édifice à deux tours carrées sépare cet épisode obscur de la légende fameuse qui racontait la plus audacieuse tentative de Simon et sa fin tragique. Un tréteau assez misérable figure au milieu de la composition la tour bâtie par Néron et du haut de laquelle

1. STORNAIUOLO, *art. cité*, p. 172.

le Magicien devait prendre son vol. Les assistants sont nombreux : derrière l'empereur assis, quatre hommes en tunique et en chlamyde ; de l'autre côté, trois hommes, dont l'un a des moustaches et porte turban. Les deux apôtres sont en prière, tandis que Simon s'est élancé, porté par deux diables nus comme des génies antiques (*fig.* 390).

Les personnages qui suivent jusqu'au fleuron terminal n'ont pas plus de rapport avec l'histoire de saint Pierre que ceux qui leur font pendant sur le segment d'arc opposé. Un homme est assis, le front couronné ; d'une main, il soutient son manteau dont les plis débordent de fleurs cueillies ; de l'autre, il élève un bouquet de fleurs. Devant ce roi mystérieux, quatre paysans marchent à la file, portant une hotte pleine de fruits, un hoyau, une bêche, un panier rempli de fruits arrondis comme ceux qui garnissent la hotte (*fig.* 391). Pour comprendre quelque chose à la signification de ces figurines, il faut rapprocher l'un de l'autre les deux personnages qui sont assis aux deux extrémités de la file qui est interrompue par le fleuron central. L'homme assis sous une arcade surbaissée qui représente l'intérieur d'une habitation est tout encapuchonné de fourrure. Il présente ses mains à un foyer dont la flamme monte en torsade. C'est par une figurine toute semblable que les sculpteurs du Nord personnifient, dans leurs calendriers en bas-relief, le mois de Janvier ou celui de Février. Le prince assis en plein air, qui porte couronne et tient un bouquet, c'est le roi Printemps des mêmes calendriers, le mois de Mai. Les huit autres paysans rappellent les travailleurs des champs qui complétaient le calendrier en images sur les portails des cathédrales. Il manque deux figurines pour compléter la série des douze mois ; la plupart des figures sont des silhouettes rustiques dont aucun attribut ne caractérise l'occupation. Mais les deux figures opposées de *Janvier* et de *Mai* prouvent avec évidence que, pour combler une lacune laissée entre les deux périodes de l'apostolat de saint Pierre, en Orient et à Rome, le sculpteur s'est souvenu assez confusément de quelques images des Mois, analogues à celles qui se suivaient sur les chapiteaux du cloître de Santa Sofia, à Bénévent.

Quelques détails du décor dans lequel se groupent les figurines attestent que ce sculpteur était un Campanien qui travaillait vers le milieu du XIIIe siècle : les coupoles godronnées qui surmontent le temple de Jérusalem et l'édicule placé entre la mort d'Ananie et la guérison d'Enée, la coupole entourée d'une série d'arcs entrecroisés, à côté de laquelle est assis le personnage qui représente un Mois d'hiver (*fig.* 392), imitent d'une façon sommaire l'intérieur et l'extérieur de la coupole élevée sur le sanctuaire de la cathédrale de Caserta Vecchia (*fig.* 392 et 283). L'homme au turban qui regarde la chute de Simon le Magicien peut être une silhouette de Sarrasin vue à la cour de Frédéric II ou de Manfred. Mais la plupart des costumes et des architectures ont des formes imitées de l'art antique. L'exécution des petits personnages aux têtes énormes qui sont les acteurs des *Miracles* de saint Pierre et les images allégoriques des *Mois* est beaucoup plus grossière et plus molle que celle du Samson et de l'Adam. Cependant, si ces dernières figurines peuvent être attribuées à maître Peregrino en personne, les autres reliefs sont assurément l'œuvre d'un collaborateur ou d'un disciple de ce sculpteur. Dans l'histoire de saint Pierre, la ville de Césarée, représentée par un

édicule, est personnifiée, comme Ninive dans l'histoire de Jonas, par un énorme buste de femme qui apparaît entre deux toits. L'auteur anonyme des reliefs de l'archivolte se souvient, comme Peregrino, de la porte triomphale de Capoue : l'arcade surmontée d'une coupole auprès de laquelle est assis l'homme qui se chauffe devant le feu du mois de Janvier est ornée de deux bustes qui se font pendant (*fig.* 392), comme ceux de Pietro della Vigna et de l'autre ministre de Frédéric II.

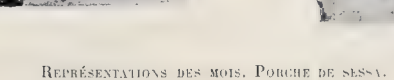
Capoue a été probablement le centre vivant de l'école où se sont formés les sculpteurs qui ont décoré l'ambon et le porche de la cathédrale de Sessa. Cette école a laissé des œuvres depuis longtemps mutilées dans les deux villes de Gaète et de Naples. Il ne reste de l'ancien ambon de la cathédrale de Gaète que les deux rampes sculptées de l'escalier, qui ont été transportées sous l'arcade inférieure du campanile. Sur l'une de ces rampes, Jonas est



Fig. 391.



Fig. 392.



Représentations des mois. Porche de Sessa.

englouti par la baleine ; sur l'autre, il est vomi par elle. Le corps du prophète, entièrement nu, est modelé avec moins de vigueur que les reliefs de l'ambon de Sessa ; le monstre, énorme et puissant, a une queue de dragon, dont les écailles sont nettement ciselées ; les ondulations de l'eau sont indiquées par de fines gravures.

La petite chapelle de Santa Maria del Principio, ouverte à côté du sanctuaire de Santa Restituta, la première cathédrale de Naples, contient deux plaques de marbre couvertes de reliefs, qui ont donné lieu à d'étranges erreurs[1]. Ces plaques semblent avoir fait partie de deux ambons élevés dans le chœur de Santa Restituta ; les anciens historiens des cathédrales de Naples ont répété que ces ambons provenaient de l'église de la Stephania, la seconde cathédrale de Naples. Les reliefs encastrés l'un en face de l'autre dans les parois latérales de l'obscure chapelle ont passé ainsi et passent encore pour des sculptures contemporaines du duché de Naples.

Chacune des deux plaques de marbre est divisée en quinze compartiments, profonds comme les caissons d'une voûte romaine et encadrés de feuilles d'acanthe. Sauf sur la dernière file, les reliefs se suivent d'un compartiment à l'autre. Par une anomalie singulière, le récit procède de droite à gauche (Pl. XXXIV).

1. Dans son grand ouvrage sur le duché de Naples, Bartolommeo Capasso a reproduit ces deux plaques d'après une photographie médiocre (Pl. XIV et XV). Il cite, dans une note de son texte, les opinions des anciens auteurs sur la provenance des précieux fragments, sans formuler de conclusion (*Monumenta Neap. Ducatus*, I, 2e partie, p. 166, n. 4 et 167).

L'une des plaques est tout entière consacrée à l'histoire de Joseph[1].

I. — Joseph en présence de ses frères raconte à Jacob, son père, le songe qui lui promet la puissance.

II. — Jacob, assis sous un édicule à coupole, envoie Joseph garder les troupeaux avec ses frères. Le jeune homme sort, son bâton sur l'épaule; devant lui est assis un chien; un énorme oiseau est perché dans une volute d'acanthe qui tient la place d'un arbre.

III. — Joseph est abandonné dans la citerne; le groupe de ses frères va s'éloigner; des moutons restent groupés devant la margelle.

IV. — Les fils de Jacob présentent à leur père la robe de Joseph teinte dans le sang d'un bouc; le vieillard, assis devant un édicule à deux frontons, déchire ses vêtements.

V. — Joseph est vendu aux Madianites, dont l'un porte un ample turban; le jeune homme, petit comme un enfant, est déjà juché sur le dos d'un chameau qui, près des hommes, a la taille d'un dogue.

VI. — Les Madianites revendent Joseph à Putiphar, eunuque de Pharaon; la femme de Putiphar se montre à une fenêtre de la maison.

VII. — La femme de Putiphar, assise sur sa couche dont les rideaux volent, saisit le manteau de Joseph; le jeune Hébreu sort de la maison et s'échappe.

VIII. — Joseph, tenu par deux gardes, comparaît devant Putiphar. La femme de l'Égyptien montre le manteau comme une preuve de l'attentat.

IX. — Dans la prison, dont les tours et la coupole centrale sont ornées de rinceaux sculptés, Joseph explique les songes de l'échanson et du panetier, tous deux à genoux, l'un versant le vin dans la coupe, l'autre portant la corbeille sur sa tête. Comme dans les songes prophétiques, un sarment de vigne serecourbe au-dessus de l'échanson, et des épis se dressent au-dessus du panetier.

X. — Le Pharaon, couché dans un lit sur lequel s'agitent deux courtines, voit en songe les vaches et les épis.

XI. — Joseph, amené devant le trône du Pharaon au milieu des courtisans, explique le songe.

XII. — Joseph est promené dans un char royal à travers l'Égypte.

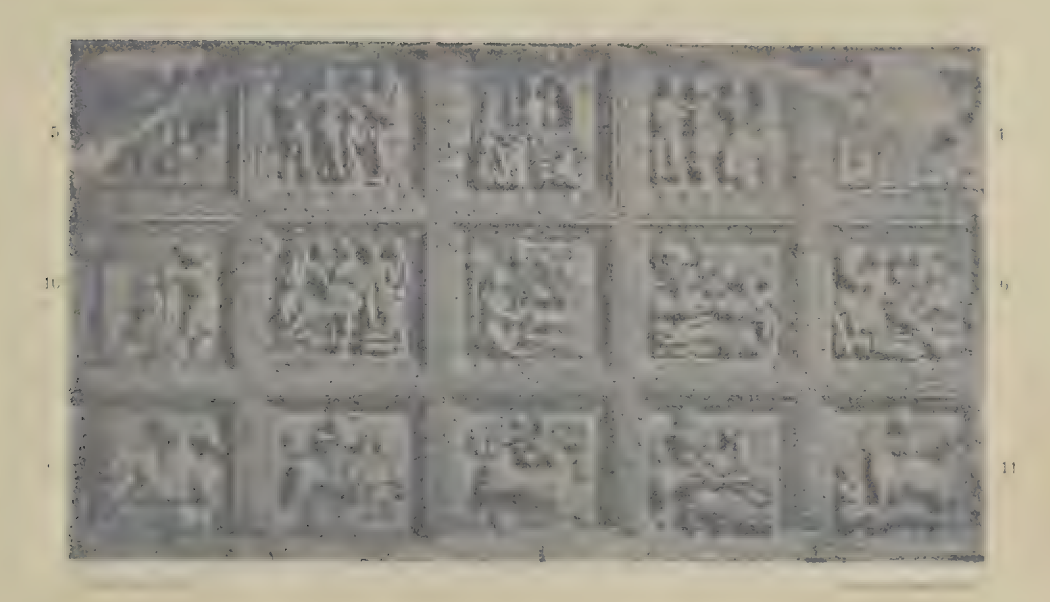
XIII. — En prévision de la famine annoncée par le songe du Pharaon, Joseph fait amasser le blé dans les magasins et dans les greniers.

XIV. — La coupe de Joseph est retrouvée dans le sac de Benjamin.

XV. — Devant la porte d'un édifice, Joseph embrasse son père Jacob, qui vient en Égypte avec tous ses fils.

1. Cette histoire de Joseph est la plus détaillée qui se soit conservée dans l'art italien. On pourra la comparer à quelques scènes de la même histoire qui ont été retrouvées à Rome, au pied du Palatin, dans les ruines de Santa Maria Antiqua. Ce sont des peintures de style tout latin qui peuvent être attribuées au XIe siècle, comme celles de Sant'Urbano alla Caffarella. Cf. G. Rushforth, *The Church of S. Maria antiqua (Papers of the British School at Rome*, I, 1902). Je n'ai pas pu mettre à profit cette importante étude pour la comparaison esquissée dans le livre premier entre les peintures de Santa Maria Antiqua et celles de la chapelle de Saint-Laurent aux sources du Volturne.





L'une des plaques est tout entière consacrée à l'histoire de Joseph[1].

I. — Joseph en présence de ses frères raconte à Jacob, son père, le songe qui lui promet la puissance.

II. — Jacob, assis sous un édicule à coupole, envoie Joseph garder les troupeaux avec ses frères. Le jeune homme sort, son bâton sur l'épaule; devant lui est assis un chien; un énorme oiseau est perché dans une volute d'acanthe qui tient la place d'un arbre.

III. — Joseph est abandonné dans la citerne; le groupe de ses frères va s'éloigner; des moutons restent groupés devant la margelle.

IV. — Les fils de Jacob présentent à leur père la robe de Joseph teinte dans le sang d'un bouc; le vieillard, assis devant un édicule à deux frontons, déchire ses vêtements.

V. — Joseph est vendu aux Madianites, dont l'un porte un ample turban; le jeune homme, petit comme un enfant, est déjà juché sur le dos d'un chameau qui, près des hommes, a la taille d'un dogue.

VI. — Les Madianites revendent Joseph à Putiphar, eunuque de Pharaon; la femme de Putiphar se montre à une fenêtre de la maison.

VII. — La femme de Putiphar, assise sur sa couche dont les rideaux volent, saisit le manteau de Joseph; le jeune Hébreu sort de la maison et s'échappe.

VIII. — Joseph, tenu par deux gardes, comparaît devant Putiphar. La femme de l'Égyptien montre le manteau comme une preuve de l'attentat.

IX. — Dans la prison, dont les tours et la coupole centrale sont ornées de rinceaux sculptés, Joseph explique les songes de l'échanson et du panetier, tous deux à genoux, l'un versant le vin dans la coupe, l'autre portant la corbeille sur sa tête. Comme dans les songes prophétiques, un sarment de vigne se recourbe au-dessus de l'échanson, et des épis se dressent au-dessus du panetier.

X. — Le Pharaon, couché dans un lit sur lequel s'agitent deux courtines, voit en songe les vaches et les épis.

XI. — Joseph, amené devant le trône du Pharaon au milieu des courtisans, explique le songe.

XII. — Joseph est promené dans un char royal à travers l'Égypte.

XIII. — En prévision de la famine annoncée par le songe du Pharaon, Joseph fait amasser le blé dans les magasins et dans les greniers.

XIV. — La coupe de Joseph est retrouvée dans le sac de Benjamin.

XV. — Devant la porte d'un édifice, Joseph embrasse son père Jacob, qui vient en Égypte avec tous ses fils.

1. Cette histoire de Joseph est la plus détaillée qui se soit conservée dans l'art [illegible]. On pourra [illegible] quelques scènes de la même histoire qui ont été retrouvées à Rome, au pied du Palatin, dans les ruines [illegible] Antiqua. Ce sont des peintures de style [illegible] qui peuvent être attribuées au VI[e] siècle, comme celles de [illegible]. Cf. G. Rushforth, *The Church of S. Maria Antiqua*, Papers of the British School at Rome, I, 1902. [illegible] importante étude pour la comparaison [illegible] dans le [illegible] entre les peintures [illegible] de la chapelle de Saint-Laurent aux Sources du Volturne.





Fontemoing, Éditeur   Phototypie Berthaud, Paris

HISTOIRES DE JOSEPH, DE DANIEL ET DE SAMSON; LES SAINTS CAVALIERS

Reliefs en marbre conservés dans l'ancienne cathédrale de Santa Restituta, a Naples

Milieu du XIII[e] siècle.

Sur la seconde plaque, les reliefs qui forment la file du milieu résument la vie épique de Samson en cinq épisodes. Le héros chevelu tue mille Philistins avec la mâchoire d'âne (6); au milieu du champ de bataille jonché de cadavres, il brandit les morts comme des massues (7); il lance des renards, qui ont à la queue un flambeau allumé, au milieu des blés de ses ennemis (8); Dalila fait couper les cheveux de son époux, dont les Philistins armés se saisissent (9); enfin Samson aveugle, dont les cheveux ont repoussé par miracle, avance, appuyé sur son bâton, vers la salle du festin, dont l'enfant qui lui sert de guide lui indique l'entrée (10).

Au-dessus de l'histoire du héros biblique, le martyre de saint Janvier, le patron de Naples, est raconté suivant les actes rédigés au IXe siècle par le diacre Jean. Le premier épisode (1) est mutilé et indistinct. Dans le second compartiment, le saint, vêtu d'une tunique, est amené devant le juge Timothée (2). Saint Janvier est jeté dans une fournaise ardente, dont les flammes s'écartent pour atteindre les bourreaux (3); il est ramené, complètement nu, devant le juge (4); dans l'amphithéâtre de Pouzzoles, deux lions se prosternent à ses pieds (5).

Les cinq derniers compartiments (nos 11-15) sont remplis par des images de saints qui forment un groupe, sans être alignés dans un ordre hiérarchique. Ce sont les saints cavaliers honorés par l'Église grecque : Georges et Théodore percent de leurs lances deux dragons, dont l'un a un mufle de lion, l'autre une crête de basilic; Démétrius a désarçonné l'hérétique Arius; Placidas bande son arc dans la direction du cerf dont les andouillers portent l'apparition miraculeuse d'un Emmanuel bénissant.

L'exécution de ces bas-reliefs a des finesses d'ivoire. Il est probable qu'un coffret byzantin aura donné les modèles des saints cavaliers et du Christ imberbe au front énorme qui, entre les andouillers du cerf prodigieux, bénit saint Placidas. Mais on ne peut découvrir aucune ressemblance entre les scènes de l'histoire de Joseph qui se suivent sur les grandes plaques de Santa Restituta et les douze représentations du même sujet qui décorent le célèbre coffret de la cathédrale de Sens. Le sculpteur campanien qui a raconté les trois histoires de Joseph, de Samson et de saint Janvier, imite les marbres romains sans prendre pour intermédiaire les ivoires byzantins à travers lesquels se perpétuaient quelques traditions de l'art antique. Cet artiste ne semble pas se souvenir des ivoires campaniens à sujets bibliques, tels que l'ivoire de Salerne. Il n'existe en vérité, dans toute l'Italie méridionale, qu'une série de reliefs qui puissent être rapprochés des reliefs de Santa Restituta : c'est l'histoire de saint Pierre sculptée sur le porche de la cathédrale de Sessa. Dans les reliefs de Naples, comme dans ceux de Sessa, les figurines ont la tête trop grosse et les jambes trop grêles. Le Madianite qui achète Joseph (V) a le turban du Sarrasin qui assiste à la tentative suprême de Simon le Magicien. La maison de Jacob a les mêmes frontons à l'antique (I, IV) et la même coupole godronnée (II) que la maison du centurion Cornelius. La prison de Joseph (IX) est enguirlandée des mêmes rinceaux que la prison de saint Pierre. Un oiseau est posé dans la volute d'acanthe qui s'enroule au-dessus de la tête de Joseph, sur le relief qui représente le départ du jeune homme (II), comme dans la volute qui est placée

sur le porche de Sessa, au frontispice des *Actes* de saint Pierre. Rideaux et tentures se soulèvent et volent sur les reliefs de Naples comme sur ceux de Sessa. Une chouette, dont aucun texte ne justifie la présence, est posée sur un arbre qui se dresse derrière Samson (8), comme sur l'édifice dans lequel les deux apôtres et Simon le Magicien comparaissent devant Néron. Le corps de Samson, couché sur les genoux de Dalila et de l'un des Philistins (9), semble suspendu en l'air, à la façon d'Ananie tombant devant les pieds des Apôtres. Le torse vigoureux de saint Janvier est modelé par méplats comme celui du Jonas sculpté sur la rampe de l'ambon de Sessa. Si exactes sont les ressemblances jusque dans les détails minimes que le sculpteur de Sessa et le sculpteur de Naples peuvent passer pour un seul et même artiste.

Les reliefs de Santa Restituta ont été ciselés par leur auteur avec bien plus de soin que les reliefs du porche de Sessa ; ils n'ont pas souffert des intempéries. Aussi doivent-ils être mis en lumière comme un document d'importance capitale pour l'histoire de l'école dont maître Peregrino est le seul représentant connu. Les petites scènes de l'histoire de Joseph, avec leur décor, donnent une idée du raffinement que l'imitation de l'antiquité avait atteint dans l'art impérial de Campanie. Le mobilier, après l'architecture, prend des formes antiques. La frise d'oves et de rais-de-cœur qui décore le soubassement du trône du Pharaon (XI) est d'un style aussi pur que celle qui règne sur les archivoltes de deux fenêtres de Castel del Monte ; les mufles de lions qui tiennent les marteaux des portes ont, dans leur petitesse, bien plus d'ampleur que les monstres en haut relief des portes de bronze de Bénévent (XIII, XV). Le lit du Pharaon, abrité sous un fronton qui fait penser à l'entrée monumentale de Castel del Monte, a pour support deux sirènes au torse nu. Le siège de Jacob (II) est un véritable trône, dont les pieds terminés en griffes de lion et les bras terminés en buste de femme ont presque la grâce des œuvres florentines du xv[e] siècle.

De tels détails ont leur prix et leur intérêt, même réduits en miniature. Le sculpteur des bas-reliefs de Santa Restituta et celui des bustes de Capoue ont obéi à une même conception de l'art dont un souverain avait donné la formule. Il faudra se souvenir de l'histoire de Joseph et des batailles de Samson, si l'on veut se faire une idée de ce que pouvaient être ces bas-reliefs que Sannelli a vus encore au milieu du xvi[e] siècle sous l'arche triomphale du pont de Capoue, et qui représentaient, dit-on, « les victoires et les trophées de l'empereur ».

IV

La sculpture monumentale de style antique, dont les reliefs de Sessa et de Naples sont comme la monnaie, ne perdit pas, après la mort de Frédéric II, l'ambition de créer des statues de ronde bosse et des œuvres plus grandes que nature. La cathédrale de Ravello possède un buste célèbre, qui est cité depuis plus de trente ans à côté des trois bustes de Capoue. Ce buste représente une femme couronnée, dont les oreilles sont parées de longs

pendants de perles. Il est placé au moins depuis quatre siècles au-dessus de l'arcade qui surmonte l'entrée de l'escalier de l'ambon donné à la cathédrale par le noble et riche marchand Nicola Rufolo.

La tête de marbre avait encore des admirateurs au milieu du XVI[e] siècle. En 1540, le vice-roi Pedro de Tolède se fit apporter cette tête à Naples, comme un précieux objet d'art[1]; il dut la restituer au bout de quelques jours, sur les instances des notables. Le retour du chef-d'œuvre fut pour toute la petite ville de Ravello une fête publique; de même, quelques années plus tard, la démolition de la porte triomphale de Frédéric II, décrétée par le duc d'Albe, devait être pour Capoue un sujet de deuil public.

Il semble qu'au temps de don Pedro de Tolède le buste de Ravello passât pour une madone[2]. Au commencement du XVIII[e] siècle, Pansa, l'historien d'Amalfi, prend la tête de marbre pour une effigie de la « reine Jeanne », la fameuse Jeanne II, dont les débauches étaient légendaires dans le peuple napolitain[3]. Schulz, en étudiant l'ambon de Ravello, crut avoir lu sur le monument lui-même et le nom de l'artiste qui avait sculpté le buste et le nom de la femme dont le buste était le portrait. Sur la rampe de l'escalier dont le buste orne l'entrée, l'inscription suivante est gravée en onciales nettes et magnifiques :

VIRGINIS ISTUD OPUS RUFULUS NICOLAUS AMORE
VIR SICLIGAITE PATRIE DICAVIT ONORE.
EST MATHEUS AB HIIS URSO JACOBUS QUOQUE NATUS
MAURUS ET A PRIMO LAURENTIUS EST GENERATUS.
HOC TIBI SIT GRATUM PIA VIRGO PRECAREQUE NATUM
UT POST ISTA BONA DET EIS CELESTIA DONA.
LAPSIS MILLENIS BIS CENTUM BISQUE TRICENIS
CHRISTI BIS SENIS ANNIS AB ORIGINE PLENIS.
EGO MAGISTER NICOLAUS DE BARTHOLOMEO DE FOGIA MARMORARIUS HOC OPUS FECI.

D'après cette inscription, l'ambon a été exécuté par maître Nicolas, fils de ce Bartolommeo de Foggia qui était, en 1223, l'un des *protomagistri* de Frédéric II en Apulie. Que Nicola Rufolo ait employé un artiste de Foggia, que même il ait fait venir cet artiste tout exprès pour exécuter à Ravello une œuvre mémorable, rien de plus simple à expliquer : le puissant manieur d'argent dont les vaisseaux faisaient le commerce de l'Orient avait, comme plusieurs des grands marchands amalfitains[4], des comptoirs et

1. « Recordo come nel dicto mese et anno, lo vecere spagnuolo, nominato don Petro di Toledo, mandò par la testa de marmora chesta al lictorio de lo episcopato » (Protocole du notaire Bernardo Battinnelli de Ravello, cité par M. CAMERA, *Storia di Amalfi*, 2[e] éd., II, p. 313, n. 1).

2. « ... Per gratia de la gloriosa Vergine Maria... in pochi dì retornò dicta testa; de la quale tucta questa Cità restò mal contenta quando se ne portò, et par lo retorno se ne fece festa et allegria, et la Università ne dispese de' buoni ducati. Deo gratias semper dicamus; Deo gratias. » (*Ibid.*)

3. F. PANSA, *Istoria di Amalfi*, Naples, 1724, II, p. 83.

4. Sur les Amalfitains en Pouille au XII[e] et au XIII[e] siècle, voir G. YVER, *le Commerce et les Marchands dans l'Italie méridionale au* XIII[e] *et au* XIV[e] *siècle;* Paris, Fontemoing, 1901, p. 184-186.

de grandes propriétés en Pouille[1]. Quant à la femme qui avait posé avec ses joyaux pour le buste couronné, Schulz laissait entendre qu'elle pourrait bien être la propre femme de l'opulent donateur, nommée, dans le second vers de l'inscription, Sigligaita Rufolo[2].

L'hypothèse que Schulz avait présentée avec une prudente réserve fut acceptée comme un fait établi, presque aussitôt après la publication posthume de l'ouvrage du savant saxon (1860). Crowe et Cavalcaselle décrivent le buste de Ravello sous le nom de Sigligaita[3]; Salazaro le reproduit sous ce même nom[4]. La femme du marchand de Ravello est citée désormais par tous les archéologues d'Italie, d'Allemagne et de France, à côté de Pietro della Vigna, dont le portrait idéalisé est au musée de Capoue.

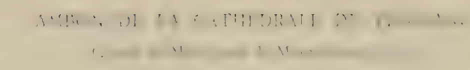
Les deux noms du modèle et de l'artiste ont été révoqués en doute par M. Filangieri di Candida. Dans un article rapide, qui est riche en aperçus ingénieux, le critique napolitain a soutenu que l'auteur du buste ne devait pas être identifié avec l'auteur de l'ambon; il voit toujours dans le buste un portrait d'une patricienne de Ravello; cette dame n'est plus la femme de Nicola Rufolo, mais sa bru, Anna della Marra, femme de Matteo Rufolo, le donateur du tabernacle de la cathédrale[5]. Il faut confronter ces hypothèses nouvelles avec les hypothèses devenues traditionnelles et choisir entre elles ou découvrir d'autres solutions possibles de l'énigme.

L'ambon sur lequel se trouve posé le buste est une œuvre d'art composite. Mosaïques et sculptures ne peuvent être attribuées au même artiste: seul le travail de marbrier est l'œuvre de Nicola de Foggia. Les sculptures reproduisent pour la plupart des motifs de décoration qui ont été employés au XIII[e] siècle dans des monuments apuliens; les chapiteaux à crochets et à collerette sont des imitations originales de modèles français, exactement comparables à celles qu'ont exécutées les sculpteurs des chapiteaux conservés sous le porche de San Domenico de Corato et dans la crypte de la cathédrale de Foggia. Les formes sont plus développées et plus riches que celles des chapiteaux signés par Alfano de Termoli; le relief gras des folioles et des volutes fait penser aux œuvres opulentes et bizarres d'Anseramo de Trani. Cependant Nicola de Foggia se rattache plus étroitement que la plupart des maîtres apuliens de son temps à l'école impériale, dont l'effort se partageait entre l'imitation de l'art français et celle de l'art antique. Les feuilles épaisses qui se recourbent en forme de crochets retournés sur l'un des chapiteaux de l'ambon de Ravello semblent être un souvenir des magnifiques chapiteaux de Castel del Monte, modelés dans la brèche rouge. Les imitations de l'antique sont nombreuses et toutes exécutées avec une merveilleuse habileté. Les six lions qui semblent entraîner dans leur marche les colonnes qu'ils

1. Pour l'entretien de l'autel consacré en 1273 sous l'ambon, Nicola Rufolo légua à la cathédrale de Ravello des plantations de vignes et d'oliviers sises dans les environs de Giovinazzo (Camera, *Storia di Amalfi*, 2[e] éd., II, p. 33).
2. Schulz, II, p. 272.
3. *Storia della pittura in Italia*, I, p. 195.
4. Salazaro, I, p. 24; II, pl. IV.
5. *Del preteso busto di Sigligaita Rufolo* (*Napoli nob*[ma], XII, 1903, p. 3 et suiv.). Tirage à part publié à Trani.







AMBON DE LA CATHEDRALE DE …

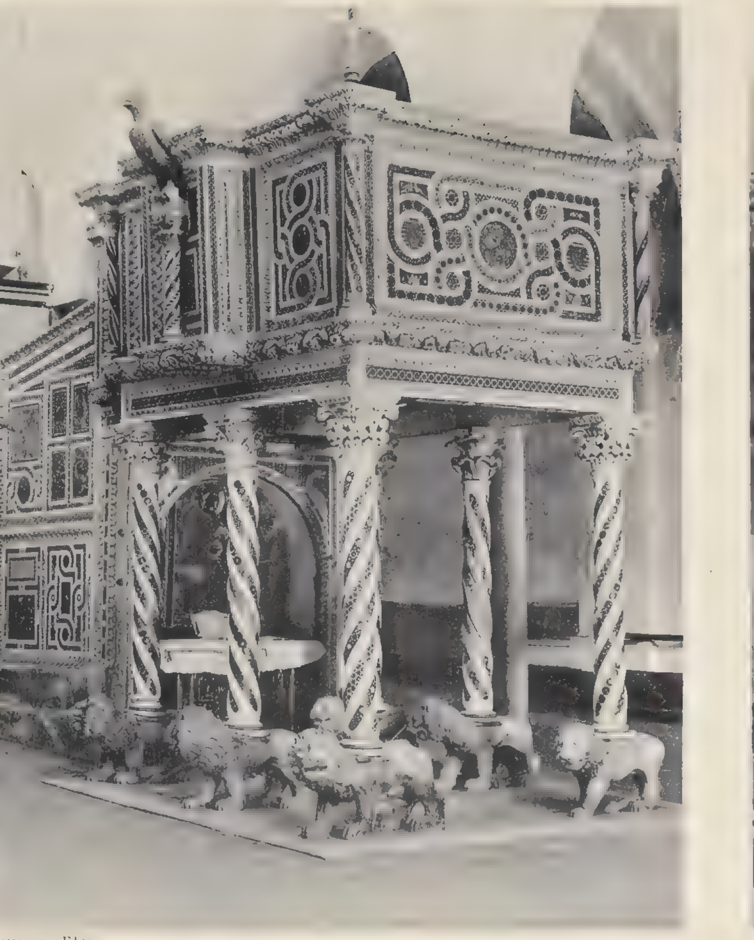
de grandes propriétés en Pouille[1]. Quant à la femme qui avait posé avec ses joyaux pour la vaste couronne, Schulz laissait entendre qu'elle pourrait bien être la propre femme de l'opulent donateur, nommée, dans le second vers de l'inscription, Sigligaita Rufolo[2].

L'hypothèse que Schulz avait présentée avec une prudente réserve fut acceptée comme un fait établi, presque aussitôt après la publication posthume de l'ouvrage du savant saxon (1860). Crowe et Cavalcaselle décrivent le buste de Ravello sous le nom de Sigligaita[3]; Salazaro le reproduit sous ce même nom[4]. La femme du marchand de Ravello est citée désormais par tous les archéologues d'Italie, d'Allemagne et de France, à côté de Pietro della Vigna, dont le portrait idéalisé est au musée de Capoue.

Les deux noms du modèle et de l'artiste ont été révoqués en doute par M. Filangieri di Candida. Dans un article rapide, qui est riche en aperçus ingénieux, le critique napolitain a soutenu que l'auteur du buste ne devait pas être identifié avec l'auteur de l'ambon; il voit toujours dans le buste un portrait d'une patricienne de Ravello; cette dame n'est plus la femme de Nicola Rufolo, mais sa bru, Anna della Marra, femme de Matteo Rufolo, le donateur du tabernacle de la cathédrale[5]. Il faut confronter ces hypothèses nouvelles avec les hypothèses devenues traditionnelles et choisir entre elles ou découvrir d'autres solutions possibles de l'énigme.

L'ambon sur lequel se trouve posé le buste est une œuvre d'art composite. Mosaïques et sculptures ne peuvent être attribuées au même artiste: seul le travail de marbrier est l'œuvre de Nicola de Foggia. Les sculptures reproduisent pour la plupart des motifs de décoration qui ont été employés au XIII[e] siècle dans des monuments apuliens; les chapiteaux à crochets et à collerette sont des imitations originales de modèles français, exactement comparables à celles qu'ont exécutées les sculpteurs des chapiteaux conservés sous le porche de San Domenico de Corato et dans la crypte de la cathédrale de Foggia. Les formes sont plus développées et plus riches que celles des chapiteaux signés par Alfano de Termoli; le relief gras des folioles et des volutes fait penser aux œuvres opulentes et bizarres d'Anseramo de Trani. Cependant Nicola de Foggia se rattache plus étroitement que la plupart des maîtres apuliens de son temps à l'école impériale, dont l'effort se partageait entre l'imitation de l'art français et celle de l'art antique. Les feuilles épaisses qui se recourbent en forme de crochets retournés sur l'un des chapiteaux de l'ambon de Ravello semblent être un souvenir des magnifiques chapiteaux de Castel del Monte, modelés dans la brèche rouge. Les imitations de l'antique sont nombreuses et toutes exécutées avec une merveilleuse habileté. Les six lions qui semblent entraîner dans leur marche les colonnes qu'ils

1. [illegible] en 1273 [illegible] Nicola Rufolo [illegible] Ravello [illegible] II, [illegible].
2. Schulz, II, p. 272.
3. *Storia della pittura in Italia*, I, p. 195.
4. Salazaro, I, p. 24; II, pl. IV.
5. [illegible] Rufolo [illegible], XII, 1903, [illegible] et suiv. — Tirage à part publié à Trani.



Fontemoing, Éditeur

AMBON DE LA CATHÉDRALE DE RAVELLO

Œuvre de Nicola di Bartolommeo de Foggia (1272).



Phototypie Berthaud, Paris

AMBON DE LA CATHÉDRALE DE TEGGIANO

Œuvre de Melchiorre de Montalbano (1279).

supportent ont une crinière plus fournie et une gueule plus menaçante que les lions de l'ambon de Sessa. La frise qui court au-dessus des parapets est une guirlande d'acanthe qui forme des volutes de feuillage touffu. L'aigle n'est point en marbre blanc, comme les autres sculptures : taillé dans un bloc de basalte brun, qui imite la couleur des plumes, il est de la même race que l'aigle romaine qui déploie ses ailes sur l'*augustale* unique du Cabinet de Vienne.

En vérité l'artiste qui a sculpté cet aigle pouvait sans effort donner l'apparence de la vie au buste couronné qui surmonte l'entrée de l'ambon. M. Filangieri a cru remarquer que ce buste n'était pas de la même main que les deux têtes de profil qui sont placées en face l'une de l'autre, dans les écoinçons de l'arcade au-dessus de laquelle semble surgir la mystérieuse femme de marbre. Ces deux profils, détachés sur un fond de mosaïque campanienne, où brillent deux oiseaux rouge, vert et or, sont incontestablement l'œuvre d'un artiste de l'école impériale. Ils font penser à la fois au buste qui se modèle dans l'or des augustales et aux petites têtes qui se regardent sur le fronton du tombeau de Riccardo Falcone. Le buste de marbre, avec ses épais bandeaux de cheveux striés de trous de trépan, semble d'une exécution plus vigoureuse que ces visages trop arrondis et trop polis; mais l'impression différente que donnent la tête de ronde bosse et les deux profils de médaille sculptés dans le marbre peut être due à la seule différence du relief. Si l'on compare le buste avec les bas-reliefs, non pas en continuant à regarder de face la prétendue Sigligaita, mais en la regardant de côté, on s'apercevra que la tête colossale a exactement le profil de la petite tête placée à droite de l'entrée, avec le menton fuyant et la bouche tirée par un sourire contraint[1]. Dans l'impossibilité d'établir une comparaison efficace entre le visage du buste et la décoration végétale de l'ambon, la parure inanimée de la tête de marbre peut donner des indications utiles : les fleurons de la couronne sont des fleurs d'iris exactement stylisées dans le même esprit que les fleurons épanouis sur les chapiteaux, qui ont été certainement sculptés par le marbrier apulien. Le buste de Ravello n'a été jusqu'ici comparé qu'aux bustes de Capoue ; il doit être rapproché encore du buste mutilé de Castel del Monte et de la tête de femme dont la beauté grecque attire les regards sur la corniche de la cathédrale de Ruvo.

L'auteur du buste connu sous le nom de Sigligaita Rufolo est donc, selon toutes les vraisemblances, le sculpteur qui s'est nommé dans l'inscription gravée sur l'ambon : Nicola di Bartolommeo de Foggia. Mais une question reste pendante : quelle est la femme que Nicola de Foggia a voulu représenter ?

Schulz, tout en suggérant que le buste pouvait être celui de Sigligaita, admettait que les deux « portraits en médaillons » pouvaient également représenter Nicola Rufolo et sa femme. Crowe et Cavalcaselle furent beaucoup plus hardis : les deux bas-reliefs deviennent

1. Voir le profil du buste de Ravello dessiné par l'architecte Wagner pour l'article déjà cité de M. de Fabriczy sur la porte de Capoue (*Zeitschrift fur bildende Kunst*, XIV, 1879 ; p. 17 du tirage à part ; fig. 6).

pour eux « les bustes de deux jeunes gens, qui, comme l'indique l'inscription, représentent les fils de Nicola Rufolo ». L'inscription ne disait rien de ce qu'avaient cru lire les historiens de la peinture italienne : elle nommait quatre fils, Matteo, Urso, Giacomo et Mauro. Pourquoi le sculpteur aurait-il choisi deux d'entre eux, à l'exclusion des autres ? L'objection ne fut point faite : pour les historiens qui citèrent l'ambon de Ravello, il fut admis que les deux bas-reliefs étaient les portraits des fils de Nicola Rufolo, comme le buste était le portrait de leur mère.

Cependant il eût été facile de remarquer que les deux jeunes gens présumés étaient en réalité de sexe différent[1]. Le profil placé à gauche de l'entrée est celui d'un homme au visage rasé, qui est vêtu d'une tunique à col boutonné et dont la chevelure bouclée est emprisonnée, avec les oreilles, dans le serre-tête que les hommes portaient au temps de saint Louis et qui ne saurait être confondu avec la guimpe des femmes. L'autre visage a les traits plus fins ; le cou dégagé sort d'une tunique sans col ; les cheveux sont tressés en nattes qui sont enroulées sur le sommet de la tête. Le profil féminin ne peut être celui d'une fille de Nicola Rufolo, puisque, d'après le texte même de l'inscription, celui-ci n'avait que des fils. Une seule hypothèse reste plausible : c'est que, des deux portraits en bas-relief, l'homme soit Nicola Rufolo et la femme Sigligaita (*fig.* 393).

Peut-on supposer que le marchand de Ravello ait fait représenter par deux fois le portrait de son épouse sur le monument qui devait perpétuer leurs noms et ceux de leurs fils ? La question ne mériterait examen que si le buste, placé dès le XVIe siècle sur l'ambon, avait fait corps avec lui dès le XIIIe siècle. Mais il est certain que ce buste ne se trouve point à sa place originelle : pour le poser sur la table de marbre qui le supporte aujourd'hui, il a fallu trancher et supprimer un morceau important de marbre incrusté de mosaïque, qui faisait peut-être partie d'une sorte de fronton élevé au-dessus de l'arcade.

Le buste et l'ambon sont deux œuvres du même artiste, mais deux œuvres distinctes et qui n'ont peut-être pas été destinées tout d'abord à figurer l'une et l'autre dans la cathédrale. Un buste de femme fort semblable à celui de Ravello s'était conservé dans la petite ville de Scala, où les Sasso avaient élevé à la fin du XIIIe siècle un palais rival de celui des Rufolo[2]. Il fut acquis en 1880 par le musée de Berlin[3]. Le buste de Scala doit être cité à côté du buste de Ravello, comme une œuvre de la même école et peut-être du même artiste. L'attitude, le modelé, le travail de ciseau et de trépan sont identiques dans les deux bustes. Celui de Scala a un visage plus jeune et un regard moins dur. Le costume est plus simple, avec une tunique sans col bordée d'un galon et fermée par des boutons, sur laquelle passe

1. La remarque a été faite par M. Filangieri di Candida : il s'est trompé seulement en prenant pour un homme la figure aux cheveux tressés et pour une femme la figure au serre-tête.

2. Voir plus haut, p. 627, n. 2.

3. Sur ce buste, on peut consulter : DOBBERT, *Ueber dem Styl Nicola Pisano's und dessen Ursprung* ; — FABRICZY, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1879, *art. cité*, figure ; — W. BODE et H. VON TSCHUDI, *K. Museen zu Berlin; Bildwerke der Christl. Epoche*, p. 12 ; — W. BODE, *Die italienische Plastik*, p. 7, figure ; — FILANGIERI DI CANDIDA, *Napoli nob^ma^*, 1903, *art. cité*, figure.

en rond un manteau épais. Les oreilles n'ont pas de pendants ; mais les bandeaux régulièrement ondulés sont surmontés d'une couronne.

Le buste de Scala se trouvait dans une niche, au-dessus d'une porte voisine de l'ancienne



Fig. 393. — Buste de femme inconnue. Portraits en bas-relief de Nicola Rufolo et de sa femme Sigligaita. Ambon de la cathédrale de Ravello.

cathédrale, quand il fut remarqué en 1873 par le savant allemand Dobbert. Il passait alors pour avoir appartenu à une famille éteinte, celle des Romano. Aucune tradition n'a conservé la mémoire du lieu pour lequel ce buste a été sculpté. Les deux bustes de Ravello et de Scala, l'un sur l'ambon étincelant de mosaïques, l'autre dans une salle grise de Berlin, sont des chefs-d'œuvre sans histoire. Il serait vain de leur composer un roman.

Le costume et la coiffure de ces deux femmes, plus encore que les détails individuels

de leurs deux visages différents, permettent seulement d'affirmer que les deux bustes ne sont pas des images idéales, saintes ou madones. On se rappellera, en face de leurs parures et de leurs couronnes, un passage du chroniqueur Saba Malaspina, que M. Filangieri di Candida a noté fort à propos. Il s'agit d'une fête donnée par Charles I[er] d'Anjou : « Les femmes mariées et les jeunes filles elles-mêmes », dit le chroniqueur, « se montrèrent avec des couronnes enrichies de pierres précieuses et qui ressemblaient à celle de la reine[1]. » Mais quelles sont ces deux dames qui ont posé devant Nicola de Foggia et peut-être devant l'un de ses disciples avec les couronnes de princesses qu'elles portaient à la nouvelle cour? La patricienne de Ravello est-elle, comme le suppose M. Filangieri di Candida, Anna della Marra, la femme de Matteo Rufolo? Est-elle, selon l'hypothèse de Schulz, la mère de Matteo, Sigligaita? Le buste, vu de profil, ressemble étonnamment au « médaillon » authentique de Sigligaita Rufolo; mais la ressemblance vient-elle des traits du modèle ou de la « manière » du sculpteur? Si vraiment ce buste a été le portrait de la femme de Nicola Rufolo, a-t-il figuré, avec son sourire, son regard dur et ses joyaux lourds, dans le palais de style moresque dont les ruines ont encore un air de fantaisie et de gaieté? Et, si le buste a eu sa place dans un palais, pourquoi se trouvait-il au XVI[e] siècle dans une église? Nul, sans doute, ne le dira. Les deux bustes de Ravello et de Scala sont des portraits d'inconnues; mais, pour leur assurer une place éminente parmi les monuments du moyen âge, il suffit qu'ils soient des portraits. Les deux profils de Nicola Rufolo et de sa femme Sigligaita, qui sont l'œuvre d'un maître apulien, fils d'un *protomagister* de Frédéric II, le buste de Ravello, qui doit être attribué à ce maître, et le buste de Scala ont encore, sous le règne du conquérant français, un peu de l'orgueil superbe qui avait créé l'art impérial de Campanie et d'Apulie, les effigies laurées des *augustales*, les bustes et les statues de Capoue et de Castel del Monte.

La dernière œuvre exactement datée qui puisse être attribuée dans l'Italie du Sud à un sculpteur sorti de l'école impériale a été signée, en 1279, par un maître Melchiorre :

MAGISTER MELCHIOR ME FECIT A. MCCL XXIX V IND.

Cette inscription est gravée sur l'ambon d'une cathédrale qui n'a plus d'évêques, dans la petite ville qui portait au moyen âge le nom de Diano et qui a repris son nom antique de Teggiano (Pl. XXXV)[2]. Un maître Melchiorre, natif de Montalbano, près d'Anglona, avait rebâti en 1253 la cathédrale de Rapolla. Des différences de style évidentes séparent le portail de l'église élevé à quelques milles du mont Vulture et l'ambon sculpté pour la ville forte qui, du haut de sa colline abrupte, dominait le val de Diano, enfermé dans une

1. « ... Et non solum maritatæ sed virgines quas (*quæ?*) simulabant gemmata serta reginæ in speculam regis quandocumque adducuntur in laetitia et exultatione post eam » (MURATORI, *R. I. S.*, VIII, p. 862). Sur l'un des reliefs de Santa Restitua, qui sont, à quelques années pèrs, contemporains du buste de Ravello, la femme de Putiphar, qui n'est pas une princesse, porte une couronne (Pl. XXXIV, n° VIII).

2. Cet ambon a été décrit par un historien local, STEFANO MACCHIAROLI (*Diano e l'omonima sua valle*, Naples, 1868, p. 131; — *L'ambone della cattedrale di Diano, descrizione e illustrazione*, Naples, 1874; avec une gravure au trait). Il a été cité par CAMERA (*Annali della Due Sicilie*, II, p. 72), qui lui attribue la date de 1282, et par F. LENORMANT (*A travers l'Apulie et la Lucanie*, II, p. 96), qui répète les indications données par Macchiaroli.

enceinte de montagnes, à l'extrémité méridionale de la principauté de Salerne. Le portail de Rapolla était une œuvre d'architecture et de sculpture françaises, dont quelques détails à peine avaient un accent local. Sur l'ambon de Teggiano, les seuls souvenirs de l'art français qui restent apparents sont les crochets gros et ronds qui ornent les chapiteaux des colonnettes élevées aux angles des parapets de marbre. Deux des chapiteaux qui soutiennent les archivoltes sont des copies de chapiteaux corinthiens. Les figurines anguleuses qui représentent sur deux des parapets les quatre symboles des Évangélistes ont un relief assez pauvre et une silhouette archaïque. Le lion et le cerf, qui sont affrontés sur l'archivolte tournée vers la nef, ne sont guère plus vivants que les monstres ailés. Cependant l'ambon de Teggiano rappelle par plus d'un détail celui de Ravello : la colonnette isolée qui soutient le lutrin a un fût tourné en torsade, qui repose sur un lion assez correctement modelé, et un chapiteau entouré d'une collerette de fleurons. La large face de l'homme qui porte un lièvre, dans l'attitude d'un berger criophore, sourit à la manière des deux portraits en bas-relief de Nicola Rufolo et de Sigligaita. Il est possible que maître Melchiorre ait été un collaborateur de Nicola de Foggia et qu'il ait vu lui-même l'ambon de Ravello : l'un des parapets de l'ambon de Teggiano est couvert d'entrelacs *sculptés* dans le marbre et qui semblent imiter, par le seul moyen du relief, les combinaisons des mosaïques d'émail. D'ailleurs le sculpteur qui a travaillé pour l'ancienne cathédrale de Diano ne se contente pas de reproduire les formes adoptées par le fils du *protomagister* Bartolommeo : il imite la sculpture antique à sa manière. L'aigle de son ambon a le corps svelte et la tête fine d'un épervier. Dans les écoinçons de l'une des arcades, deux figures en haut relief se font face : c'est Adam et Ève, désignés par leurs noms. Adam, la houe sur l'épaule, est vêtu d'un manteau : avec sa longue chevelure et sa longue barbe, il a l'air du Bacchus



Fig. 394. — Portail de la cathédrale de Teggiano par Melchiorre de Montalbano.

indien[1]. Ève est une matrone copiée d'après quelque cippe : sa chevelure est disposée en diadème ; elle tient son voile à deux mains. Ces deux figures, comme les reliefs du lutrin, suffisent à prouver que le sculpteur de l'ambon de Teggiano était sorti d'un des ateliers impériaux qui prenaient des modèles dans la sculpture antique. Maître Melchiorre peut être venu à Teggiano de la région apulienne, comme Nicola de Foggia vint à Ravello.

La cathédrale de Teggiano a conservé au milieu de sa façade grossièrement crépie un portail du xiii[e] siècle dont les chapiteaux sont identiques à ceux de l'ambon et ont été certainement sculptés par le même artiste. Or les colonnettes et les pilastres du portail de Teggiano ont exactement les mêmes proportions que celles du portail de Rapolla ; les profils du socle, des bases et des astragales, copiés d'après des modèles français, sont identiques dans les deux portails. Les reliefs de style local, — mufles de monstres, volutes, rosaces, — qui décorent le linteau du portail de Teggiano, ressemblent à ceux qui remplissent le tympan du portail de Rapolla (*fig.* 394). Le maître Melchiorre qui a exécuté l'ambon et le portail de Teggiano est bien le Melchiorre de Montalbano qui a rebâti la cathédrale de Rapolla et sculpté le portail de cette cathédrale. Mais il faut reconnaître que, dans les vingt-cinq ans qui séparent ces deux séries d'ouvrages, l'artiste a oublié la plupart des formules françaises qu'il avait appliquées tout d'abord, pour conserver seulement le goût de l'art antique.

Après Nicola de Foggia et maître Melchiorre, les détails de décoration que répétaient, dans la seconde moitié du xiii[e] siècle, quelques artistes de l'ancienne école impériale, reparaissent encore çà et là jusque dans les premières années du siècle suivant. En 1310, un sculpteur né dans les environs de Bénévent, Nicola de Monteforte, a gravé son nom sur l'un des ambons de la cathédrale de Bénévent, qui ont été incrustés de mosaïques et dont les chapiteaux sont entourés de collerettes, à la manière des chapiteaux qui soutenaient les ambons de Ravello et de Teggiano. Mais les statuettes adossées aux parapets polychromes n'ont plus le type romain ou grec des bustes de la porte de Capoue et des têtes de la cathédrale de Ruvo. Les traits de leur visage et les plis de leurs draperies ont la grâce délicate et jeune des œuvres toscanes. Un art nouveau s'est emparé de Naples, capitale nouvelle de la dynastie étrangère, et a fait disparaître, dans sa victoire, jusqu'au dernier souvenir de la Renaissance éphémère qui avait été suscitée dans l'Italie du Sud par le génie de Frédéric II.

1. Adam montre de la main droite une inscription inintelligible gravée à rebours sur le sommet de l'arcade, ƎMTIꟼIꟼƎƆƎᗡM (... *decepit me?*).

CHAPITRE V

« MAGISTER NICHOLAS PIETRI DE APULIA »

Les chefs-d'œuvre précoces de Capoue et la chaire du Baptistère de Pise. La question Nicola Pisano.

I. — Historique de la question. — Le roman de Vasari. Le génie. Nécessité d'une explication. — Rumohr publie le texte qui mentionne le père de Nicola, *Petrus de Apulia*. Crowe et Cavalcaselle font venir Nicola de l'Italie méridionale. Ouverture du débat. — Objection de Milanesi sur la forme « *de Apulia* » dans le document siennois : réponse donnée par un texte authentique qui mentionne un autre *Nicolas de Apulia*. Les défenseurs de la thèse toscane et de la thèse apulienne. La thèse d'une influence française. Insuffisance des arguments présentés à l'appui de ces trois thèses.

II. — Nécessité de se placer à un point de vue nouveau. La chaire de Sienne considérée comme un monument *d'architecture*. Architecture et décoration françaises. La chaire de Pise et Castel del Monte. Identité des proportions, des profils, de la sculpture décorative. — La chaire de Pise comparée aux ambons apuliens et campaniens. — L'intermédiaire entre les monuments impériaux d'Apulie et la chaire du Baptistère : le château gibelin de Prato en Toscane ; sa porte monumentale, exacte copie de celle de Castel del Monte.

III. — Les diverses formes d'art que Nicola d'Apulie a connues. — La grande sculpture religieuse : les maîtres lombards en Toscane. Nicola unit l'art du Sud et du Nord de l'Italie. — Marbres antiques et ivoires byzantins. — Le *Jugement dernier* de la chaire de Pise imité d'un modèle français. Nicola n'a pu trouver ce modèle en Apulie. — Originalité éclatante des combinaisons qu'il a réalisées. Nicola d'Apulie est en Italie le premier artiste de génie.

L'Italie méridionale avait produit, au temps de Frédéric II, quelques artistes qui devancèrent d'un élan tout l'effort collectif de l'art italien. En 1240 la Lombardie et la Toscane n'avaient ni un portail ni un ambon qui pût être comparé à la porte triomphale de Capoue, à la statue de l'empereur, aux bustes de ses ministres et à quelques-unes des sculptures de Castel del Monte.

Mais voici que douze ans avant que Nicola de Foggia sculptât le buste de Ravello, la ville de Pise possédait dans la chaire du Baptistère une œuvre où la beauté antique revivait dans le bas-relief, comme elle avait revécu, par la volonté de Frédéric II, dans la statuaire en ronde bosse. L'artiste qui semblait continuer à Pise l'œuvre de renaissance inaugurée pour les monuments impériaux de Campanie et d'Apulie ignorait-il ce qu'avaient fait avant lui les artistes de l'Italie du Sud ? La question ainsi posée s'identifie avec le redoutable problème soulevé par la biographie du sculpteur qui, sous le règne de Manfred, a signé son premier chef-d'œuvre du nom de *Nicolas Pisanus*, et qui, en même temps, est donné, dans un document siennois, pour le fils d'un Apulien : *Magistrum Nicholam Pietri de Apulia*.

I

Vasari avait raconté, avec son heureuse simplicité, comment la chaire de Pise apparut à l'Italie étonnée. Des marbres antiques, rapportés de pays lointains par les galères victo-

rieuses, étaient rangés devant la cathédrale de Pise. Il advint qu'un sculpteur regarda ces vieux trophées avec des yeux d'artiste. Ce fut pour lui le coup de la Grâce, et, sur les bas-reliefs destinés au Baptistère voisin, Nicola Pisano se mit à copier des figures entières, d'après des sarcophages romains et un grand canthare bachique de marbre grec. Il fit une Vierge d'une Phèdre et un grand prêtre hébreu d'un Bacchus barbu. Pour créer à la ressemblance des œuvres anciennes, il suffit à cet homme d'aimer et de vouloir. La beauté antique qui s'offrait, si longtemps délaissée, et le génie qui passa, il n'en fallait pas davantage pour donner naissance à une courte lignée d'œuvres sans pareilles en leur temps, et qui semblent venues dans le monde avant terme.

Le roman de cette union féconde qui, un beau jour, se serait accomplie, sans nul intermédiaire, entre l'antiquité et un sculpteur pisan, a satisfait jusqu'à nos jours la curiosité des historiens. Ne voyait-on pas au Campo Santo le sarcophage romain où, au XIe siècle, la comtesse Mathilde avait fait ensevelir sa mère Béatrice et, à quelques pas de là, dans le Baptistère, les imitations de ce sarcophage signées par Nicola, qui sont évidentes et indiscutables? Personne ne comprenait qu'en rapprochant l'original et la copie on n'expliquait point comment l'une était sortie de l'autre.

Bien des tailleurs de marbre avaient passé à Pise devant les sarcophages alignés sur les dalles, sans que l'idée leur vînt de se mesurer avec des modèles trop savants pour leur ignorance. Si l'un d'eux, parfois, s'était essayé à copier quelque figure antique, il n'avait dégrossi qu'une informe caricature. Comment donc Nicola Pisano avait-il seul acquis une vue assez affinée pour distinguer son modèle et pour l'analyser, une science technique assez parfaite pour rivaliser avec lui, enfin une culture d'esprit assez large et assez libre pour s'affranchir des traditions où ses contemporains de Toscane restaient enfermés? Aux questions de ce genre, ceux qui croient encore au conte du biographe arétin n'ont qu'une réponse : le génie.

Il faut hésiter à employer un mot qui arrête au premier pas dans la recherche des causes. Assez longtemps l'histoire des chefs-d'œuvre a été présentée comme une succession de miracles. En plein travail de critique et de synthèse, on devait se lasser de rompre la série des œuvres d'art italiennes par un phénomène de génération spontanée. Mais, pour rendre intelligible l'apparition d'un Nicola Pisano et pour ramener à la condition humaine une sorte d'insaisissable démiurge, il fallait que trois résultats fussent acquis. Il fallait tout d'abord, en reformant la série des sculptures toscanes, pendant le XIIe siècle et la première moitié du XIIIe, mesurer la profondeur du fossé qui sépare de la chaire de Pise les plus remarquables de ces œuvres. Il fallait, en second lieu, découvrir, en dehors de la Toscane, une école de sculpture où Nicola pût prendre sa place, à sa date, sans paraître isolé. Il fallait enfin posséder au moins un document formel qui vérifiât le résultat des comparaisons instituées entre les monuments, en révélant que Nicola Pisano n'était point originaire de Pise.

C'est le texte qui a été signalé le premier, quarante ans avant que fût entreprise

l'étude critique des œuvres. Dès 1827, Rumohr, en donnant les résultats de ses recherches dans les archives de Toscane, fit savoir que le père de Nicola Pisano s'appelait Pietro d'Apulie. Mais il se contenta d'enregistrer le document et d'énoncer en une ligne, sans aucun commentaire, un fait si gros de conséquences. Après la publication des *Italienische Forschungen*, on continua de réimprimer, de traduire et de citer sans aucun scrupule la vie de Nicola Pisano, écrite par Vasari. Pourtant Rumohr lui-même avait su montrer que les indications données par le biographe sur une œuvre comme le tombeau de saint Dominique à Bologne étaient entièrement erronées; d'un autre côté, les documents réunis par Schulz venaient ruiner les légendes rapportées par Vasari sur les prétendus travaux entrepris par Nicola de Pise pour les Hohenstaufen et les Angevins de Naples. Dès 1860, tout historien qui avait présents les travaux de Rumohr et de Schulz ne devait retenir de la biographie de Nicola Pisano, rédigée par Vasari, que deux lignes : celles où se trouvait copiée l'inscription de la chaire de Pise.

Le moment était venu de substituer aux erreurs traditionnelles l'esquisse d'un chapitre d'histoire. La tentative fut faite en 1864 par Crowe et Cavalcaselle[1]. Attirés par le texte que Rumohr avait depuis longtemps publié et par les monuments que l'Atlas de Schulz venait de révéler, ils cherchèrent dans l'Italie du Sud la patrie et les maîtres du sculpteur que Pise avait toujours revendiqué comme sien. Ils opposèrent, dans un tableau sommaire, la pauvreté de l'art toscan antérieur à la chaire du Baptistère et la richesse de l'art campanien et apulien antérieur à la conquête angevine : après avoir rappelé les rapports commerciaux qui unissaient Pise aux grands ports méridionaux, ils conclurent en admettant que Pietro d'Apulie, le père de Nicola, se fût rendu à Pise par la voie de mer.

Le chapitre de Crowe et de Cavalcaselle, malgré ses lacunes et sa confusion[2], eut un extraordinaire retentissement. Il ouvrit un débat qui, après avoir été mené activement, surtout en Allemagne, pendant plus de quinze ans, s'est réveillé tout récemment, avec une intensité nouvelle, à la fois en Italie, en Allemagne et en France. Les savants les plus réputés se sont rangés en nombre à peu près égal dans les deux camps opposés[3] : la thèse toscane a eu pour défenseurs Semper, Hettner, Schnaase, Dobbert, Milanesi, Dohme, M. Schmarsow et M. Müntz; la thèse apulienne a été adoptée par Förster, Hermann Grimm, Lübke, Springer, Salazaro, M. Frey, M. Carabellese, M. C. de Giorgi, M. E.

1. *Storia della pittura in Italia*, t. I; dans la nouvelle édition italienne, p. 193-199.

2. Crowe et Cavalcaselle, pour pouvoir mener une analyse détaillée et des comparaisons serrées, avaient embrassé un trop grand nombre de faits qu'ils connaissaient imparfaitement. « Ce n'est point », écrivent-ils eux-mêmes, en terminant une énumération désordonnée, « les portes de bronze de Ravello et l'ambon exécuté dans cette ville par Nicola de Foggia, ni les portes de la cathédrale de Monreale ou celles de Trani, ni les œuvres de sculpture citées par nous à Amalfi et à Salerne, qui nous ont induits à considérer que la sculpture pisane avait subi l'influence de l'art qui avait fleuri dans le Midi de l'Italie. Nous avons été inclinés plutôt à notre hypothèse par l'ensemble des œuvres d'art exécutées dans ces régions, en marbre comme en bronze, en mosaïque comme en architecture. »

3. La bibliographie la plus complète de la question est donnée par F. X. Kraus : *Geschichte der Christl, Kunst.*, II, II, p. 89-90, en note.

Bernich et M. Venturi. De cette quantité de mémoires et d'articles, on ne peut que dégager les arguments principaux, qui sont venus s'ajouter à ceux de Crowe et de Cavalcaselle, pour les compléter ou les combattre.

Milanesi crut, comme il l'avoue lui-même dans son édition de Vasari, « satisfaire à un devoir en revendiquant pour la Toscane la gloire, possédée par elle pendant six siècles, d'avoir été le berceau et en même temps l'école de Nicola Pisano ». Contre le document traîtreusement offert à Rumohr par les Archives de Sienne, c'est aux Archives que l'érudit toscan demanda des armes. Il soutint que, dans le texte où est nommé le père du sculpteur Nicola, les mots *de Apulia* ne désignent point la Pouille. Pour indiquer une région, dans une formule de ce genre, il faudrait, dit Milanesi, écrire, non point : *de Apulia,* mais : *de partibus Apuliæ ;* et il cite des exemples. L'*Apulia* qui fut la patrie de Pietro, père de Nicola, n'est pas une province, mais une ville. Or il existait, au XIIe siècle, dans l'Italie centrale, deux localités du nom de *Pulia,* l'une dans la banlieue de Lucques, l'autre à trois milles d'Arezzo. Milanesi inclinait la balance du côté de la Pulia lucquoise[1].

L'assertion formulée dans la grande édition des *Vite* de Vasari a fait fortune d'autant plus sûrement qu'elle était malaisée à vérifier[2]. Pourtant l'aphorisme de l'archiviste toscan pouvait être facilement infirmé, et aux citations qu'il avait choisies dans les Archives italiennes il était aisé d'en opposer d'autres[3]. En 1470, le sculpteur Nicola dell'Arca, qui, comme on le sait, était originaire de Bari, en Pouille, adressa aux anciens de la commune de Bologne, où il était venu pour achever le mausolée de saint Dominique, une pétition qui porte l'en-tête suivant : *Vostre Reverendissime Dominationis M. Nicolai de Apulia sculptoris*[4].

Les observations ajoutées par Milanesi au texte publié par Rumohr ne laissent donc aucune raison de fixer la patrie de Nicola Pisano et de son père dans une province du Sud ou bien dans une localité du Val d'Arno. Le document fameux ne suffit plus à constituer une preuve irrécusable de l'origine apulienne du sculpteur; mais, en même temps, aucun des autres documents toscans où Nicola est nommé n'apporte la moindre présomption en faveur de son origine toscane[5]. Il résulte de tous ces textes que maître Nicola, fils d'un certain Pietro, dont un acte mentionne la patrie et dont les autres ne citent que le nom de baptême, était *domicilié* à Pise, dans la paroisse de San Biagio. Reste seulement l'inscrip-

1. *Le Vite*, 1878, t. I, p. 329.

2. M. Schmarsow, qui adopte les observations de M. Milanesi, en profite pour gourmander dans une note sévère la légèreté de Crowe et Cavalcaselle (*Sanct Martin von Lucca*, p. 137, n. 1).

3. En 1270, un ingénieur au service de Charles Ier d'Anjou est appelé, dans les documents, tantôt Jean de Toul (*Johannes de Tullo*), tantôt Jean de Lorraine (*Johannes de Lorena*), et non point, comme l'exigerait la règle posée par Milanesi, *de partibus Lorene*. Voir le volume suivant.

4. *Archivio storico dell'Arte*, 1894, p. 365.

5. Dobbert et d'autres après lui ont cité un registre de Pistoia, où Ciampi, avant Rumohr, avait cru lire que le père de Nicola était un Siennois, *Magister Nicholo quondam Petri de Senis Sancti Blasii Pisani.* Mais Milanesi et tout récemment M. Tanfani-Centofanti (*Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Pise, 1898, p. 392-393), après avoir collationné le document, ont lu, non point *de Senis*, mais *de Cappella.* L'indication donnée par le registre de Pistoia est donc la même que portent trois documents siennois, datés de 1267 et 1268 : *Magister Nicholus olim Petri, lapidum de Pisis, populi Sancti Blasii.*

tion de la chaire du Baptistère, qui, selon toute vraisemblance, a été gravée par le sculpteur lui-même. Ici on lit clairement, à côté de la date de 1260, le nom : *Nicolas Pisanus*. Mais, pour que le maître se donnât ce titre de Pisan, ne suffisait-il pas qu'après s'être établi à Pise, il eût reçu de la ville la qualité de citoyen? Plus tard son fils Giovanni, né à Pise, recevra à l'occasion de ses travaux dans la cathédrale de Sienne le droit de cité siennois [1].

Ainsi la signature même du sculpteur, pas plus que les documents d'archives, ne fournit un argument valable aux défenseurs de l'une ou de l'autre thèse. Seule une connaissance approfondie de la sculpture italienne du XIIIe siècle permettra d'interpréter, en faveur de l'Italie du Sud ou de la Toscane, le mot énigmatique d'*Apulia*.

Crowe et Cavalcaselle avaient signalé la lacune qui séparait de la chaire de Pise les sculptures exécutées en Toscane entre 1250 et 1260. Le rôle de leurs adversaires devait consister à chercher dans la Toscane même des précurseurs inconnus à Nicolas Pisano, et à combler le vide où le chef-d'œuvre semblait surgir tout à coup. Hans Semper attira d'abord l'attention sur un petit bas-relief de l'Adoration des Mages, encastré dans une chapelle de la cathédrale de Sienne, et qui offre une ressemblance notable avec des sculptures de Nicola Pisano : les personnages sont seulement plus trapus et plus courts, les visages plus ronds, les compositions moins chargées. Avec cet unique fragment, Semper construisit l'hypothèse d'une école étrusco-chrétienne de sculpture, qui aurait obscurément conservé les traditions de l'antiquité. C'était exagérer singulièrement l'importance d'un morceau curieux, dont la date n'est précisée ni par une inscription, ni par un détail de costume, et qui peut être, par rapport à Nicola, l'œuvre d'un disciple, et non d'un précurseur.

M. Schmarsow, qui, de nos jours, a repris la défense de la thèse toscane, renonce à tirer la chaire de Pise du sol de l'Étrurie. Mais, pour expliquer les vicissitudes de la sculpture dans l'Italie centrale, il fait appel, non à l'Italie du Sud, mais à l'Italie du Nord. Son étude sur saint Martin de Lucques et les débuts de la sculpture en Toscane est une histoire des sculpteurs lombards qui, dans la première moitié du XIIIe siècle, ont travaillé à Florence, à Pise, à Pistoia et jusque dans les bourgades. Un chapitre de cet écrit laborieux est consacré à Nicola Pisano. La question d'origine, indiquée en deux mots, est résolue d'office en faveur de la Toscane. Le livre fermé, on a pu apprendre que Nicola Pisano était, comme Guido de Côme, « un maître de l'art mineur », une sorte d'ivoirier en marbre, et qu'en même temps il est le premier sculpteur qui ait ressuscité « la Beauté [2] » ; mais on ignore par quel miracle une même tradition artistique a pu produire, à dix ans d'intervalle, deux œuvres qui, comme la chaire de San Bartolommeo de Pistoia et la chaire du Baptistère de Pise, semblent séparées par plus d'un siècle. Que si l'on attendait un secours de la statue équestre de saint Martin, à laquelle M. Schmarsow a demandé un titre, on aura beau suivre l'auteur dans les analyses qu'il entreprend du groupe vivant et fier que

1. Rumohr, *Ital. Forsch.*, II, p. 141.
2. *Sanct Martin von Lucca*, p. 246 et 132.

font, sur la façade de la cathédrale de Lucques, le cavalier et le mendiant. M. Schmarsow lui-même avoue, en terminant son étude, que ce groupe est unique, non seulement en son lieu et place, mais dans l'Italie entière. Expliquer la chaire de Pise par le groupe de Lucques, ce serait donc expliquer deux énigmes l'une par l'autre.

En fait, on a eu beau fouiller les églises de Toscane : ni les œuvres des marbriers indigènes, ni celles des *scarpellini* lombards n'ont donné la clef du problème. Aussi comprend-on que Dobbert, tout en se prononçant contre la thèse apulienne, n'ait pas osé défendre jusqu'au bout la thèse toscane. « Pour établir l'origine du style de Nicola Pisano, écrit-il à la fin d'une consciencieuse étude, trop de renseignements nous font défaut : nous ne savons rien de la personnalité du maître, rien de la formation de son talent. Son père était-il Apulien ou Siennois? Nicola a-t-il vu le relief de Sienne, ou bien celui-ci a-t-il été exécuté après la chaire de Pise? Autant de questions ouvertes[1]. » Pour soutenir la tradition, sans l'appui des faits, il a fallu, comme a fait Schnaase, invoquer des causes lointaines, enveloppées dans la plus nuageuse philosophie de l'histoire[2], ou simplement revenir à Vasari, aux modèles antiques, à l'illumination du génie.

Les défenseurs de la thèse apulienne, mieux partagés que leurs adversaires, n'avaient à combattre qu'une objection formulée par Dohme : « L'art de l'Italie méridionale est tout byzantin, tandis que l'art de Nicola Pisano est précisément le contraire du byzantin[3]. » L'antithèse ainsi posée pouvait être renversée par la simple indication de quelques monuments. Dès 1865, Hermann Grimm[4], qui avait repris, avec plus de clarté et de force, l'argumentation de Crowe et Cavalcaselle, citait l'ambon de Ravello et les bustes de Capoue.

Dans les études où les sculptures de l'Italie méridionale furent rappelées à propos de Nicola Pisano, il restait pourtant une lacune grave : pour expliquer l'œuvre du fils de Pietro d'Apulie, on citait des œuvres campaniennes ; mais, parmi les ouvrages de l'art apulien, on ne faisait allusion qu'aux portes de bronze, comme celles de Troja et de Trani. M. Venturi, le dernier des historiens qui ont admis l'origine apulienne de Nicola, a cherché en Pouille la trace des œuvres contemporaines de la jeunesse du grand sculpteur. Mais il n'a trouvé à citer que les deux ou trois têtes qu'il a distinguées sur la corniche de la cathédrale de Ruvo. Il n'a pu désigner dans la série des sculptures du XIIIe siècle la figure ou le détail, qui, signalé d'abord en Pouille, se répéterait ensuite en Toscane, et serait

1. *Ueber dem Stil Nicolo Pisano's und dessen Ursprung*, Munich, 1873, p. 61.

2. Sous prétexte d'annoncer la venue de l'artiste providentiel, Schnaase divague à travers toute l'histoire du XIIe et du XIIIe siècle. C'est l'esprit de liberté politique qui, à l'en croire, aurait affranchi l'art. « Dans le Nord de l'Italie, écrit-il, et, sans doute, par l'influence des éléments germaniques qui dominaient dans cette région, il y eut un vif élan vers la liberté républicaine, qui anima dès le XIIe siècle les villes lombardes et toscanes. » Si Nicolas parvint à une science supérieure à celle de ses contemporains et sut se rapprocher des modèles qu'il s'était proposés, en veut-on savoir la raison? « C'était, continue Schnaase, l'œuvre de ses dons d'artiste, mais l'œuvre aussi d'un temps de progrès, où le développement du sentiment moral accompagnait celui du sentiment de l'art, et non pas l'effet d'une compréhension plus profonde des conditions et de la valeur de l'art antique. » (*Gesch. der Bild. Künste*, 1876, t. VI, p. 298.)

3. Dohme, *Kunst und Künstler*, 1878, p. 15.

4. H. Grimm, *Ueber Kunst und Künstler*, I, 1865, p. 49.

un jalon du chemin parcouru par le sculpteur. Entre l'Apulie et la Toscane, les distances ont été diminuées, mais le contact n'est pas établi.

L'unique argument des défenseurs de la thèse apulienne est, au fond, le même que Crowe et Cavalcaselle avaient employé dès 1864, et qu'on peut formuler ainsi : « Il est probable que Nicola Pisano soit venu du Sud, parce que, dans la première moitié du XIIIe siècle, l'art du royaume de Sicile est plus savant et plus proche de l'antique que l'art de la Toscane[1]. »

La conclusion se présente donc comme l'énoncé d'une nécessité logique, et non comme l'indication d'un fait établi par l'expérience. Pour qui n'admet pas que l'histoire se puisse écrire *a priori*, la croyance à l'origine apulienne de Nicola Pisano n'est jusqu'ici qu'une adhésion personnelle à une hypothèse non vérifiée.

Il y a plus. L'argument appliqué à l'art de l'Italie méridionale pourrait être logiquement étendu à l'art d'un autre pays. Au XIIIe siècle, l'Apulie et la Campanie n'ont pas été seules à posséder alors une sculpture qui laissait loin derrière elle la pratique maladroite des premiers marbriers toscans ou lombards. Personne ne conteste plus que l'art des cathédrales françaises, — la sculpture comme l'architecture, — n'ait exercé, au temps de Philippe-Auguste et de saint Louis, une influence étendue et profonde. Pour expliquer la soudaine perfection des sculptures allemandes de Freiberg et de Bamberg, on eut recours pendant longtemps au génie créateur d'un Saxon ou d'un Bavarois : ainsi les continuateurs de Vasari expliquent encore la chaire de Pise par le génie d'un Toscan. Mais, aujourd'hui que l'on sait comment la statuaire de Bamberg est née de la statuaire de Reims[2], n'est-ce pas un véritable devoir d'historien que de chercher si l'art français n'aurait pas exercé, au XIIIe siècle, en Italie, la même influence qu'en Allemagne, si le courant qui a vivifié l'art de l'Italie centrale, au lieu de remonter la voie Appienne, n'aurait pas traversé les Alpes?

L'hypothèse française, qui vient nécessairement s'ajouter aux deux hypothèses toscane et apulienne, n'est pas nouvelle. En 1864, dans l'année même où Crowe et Cavalcaselle cherchaient dans l'ancien royaume de Sicile les origines de l'art de Nicola Pisano, François de Verneilh, dont les divinations les plus hardies ont été si souvent vérifiées par des observations ultérieures, écrivait dans les *Annales archéologiques* de Didron ces lignes remarquables : « Ce qui distingua essentiellement Nicolas de Pise de tous les sculpteurs romans qui, à Modène, Ferrare, Vérone et à Pise même, signaient si volontiers des œuvres médiocres, c'est une initiation à peu près complète à l'art des sculpteurs français du XIIIe siècle. Maintenant, comment Nicolas de Pise a-t-il connu cette sculpture française?

1. Crowe lui-même, en reprenant, en 1896, l'exposé qu'il avait esquissé en 1864, délimite la position où il se tient : « J'ai inféré, dit-il, de l'existence d'un art supérieur dans le Sud que la véritable impulsion était venue de cette direction. » (*Nineteenth Century*, 1896, p. 682.)

2. Cf. A. Weese, *Die Bamberger Domsculpturen* (*Studien zur Deutschen Kunstgeschichte*, t. X), Strasbourg, 1897, in-8°, et l'importante étude de M. Dehio déjà citée (*Revue archéol.*, 1900, II, 204-224 ; *Annales internationales d'Histoire; Congrès de Paris*, 1900 ; Paris, 1902, p. 151-157).

Indirectement, sans doute. Il lui aura suffi de se trouver un moment le collaborateur, dans quelque grand chantier d'Italie, d'artistes formés à l'étranger[1]. »

Tout récemment, M. Reymond a repris la même thèse, et il en a fait le pivot de ses premières études sur la sculpture toscane. Son meilleur argument consiste à reproduire, en face des œuvres italiennes du xiiie siècle, quelques-unes des œuvres françaises qui leur sont antérieures. Mais en vain rapproche-t-il de la Nativité et de l'Adoration des Mages représentées sur la chaire de Pise la Mort de la Vierge représentée à Strasbourg : l'impression que l'auteur dégage de cette comparaison reste flottante[2].

M. Reymond aurait pu serrer le problème de plus près, en recherchant à travers la Toscane les fragments de sculpture française du xiiie siècle qu'on a la surprise d'y rencontrer. Il aurait pu remarquer, aux portails de deux églises de Lucques, une petite Vierge assise sous un dais, qui est comme une réduction de la Vierge du vieux portail de Chartres[3], ou bien un linteau chargé de volutes et de fleurons superbes, dont le travail, énergique comme celui d'une pièce forgée, rappelle étrangement les pentures des portes de Notre-Dame de Paris[4]. De même, la statue équestre de saint Martin, que M. Schmarsow proclame unique en Italie, paraît être, sur les consoles qui la tiennent comme suspendue contre la façade de la cathédrale de Lucques, une œuvre d'inspiration française, comme l'héroïque chevalier qui semble sortir de la muraille, à mi-hauteur de la nef de Bamberg. D'ailleurs le cavalier et le mendiant, comme les bas-reliefs de la légende de saint Martin et de saint Régulus, qui sont probablement l'œuvre de l'auteur du groupe, n'ont pas été exécutés par quelque Français voyageur : statues et reliefs ont, dans la raideur des plis, une évidente ressemblance avec les œuvres authentiques de Guido de Côme[5]. Ces œuvres à demi françaises ont été sans doute sculptées par des Lombards, qui, avant de gagner la Toscane, avaient été louer leurs services au delà des Alpes[6]. Quelle que soit l'origine des morceaux

1. *Annales archéol.*, t. XXI.

2. Voir, par exemple, les considérations indiquées dans le premier volume de *la Sculpture florentine* (1897), p. 63.

3. Église Santa Maria Forisportam. Le relief encastré dans l'arcade surhaussée du tympan est entièrement indépendant du portail lui-même, qui reproduit le type ordinaire des portails pisans et lucquois des xie et xiie siècles.

4. Église San Giusto. Ce linteau du xiiie siècle contraste d'une manière frappante avec les chapiteaux des pilastres lucquois du commencement du xiie siècle sur lesquels il repose.

5. Le bas-relief du portail de San Martino à Pise, qui représente, comme le groupe de Lucques, le saint français à cheval et le pauvre, est, selon toute vraisemblance, un travail de main française (Reymond, *la Sculpture florentine*, I, p. 53-54) ; mais, en France même, on le jugerait postérieur à 1260.

6. Pour Giovanni Pisano, on admet généralement, même en Italie, qu'il a été initié à l'art des cathédrales de France ou d'Allemagne. Peut-être l'a-t-il été par les ivoires ; lui-même a taillé, en suivant la courbe de la défense d'éléphant, de hautes Vierges, hanchées comme leurs sœurs du Nord. Peut-être a-t-il collaboré avec un de ces artistes voyageurs qui s'en allaient par tous pays, colportant leur talent. Il faut citer un nom que Rumohr a publié (*Ital. Forsch.*, II,142) et qui depuis est rentré dans l'oubli. C'est le nom de Ramus, fils de Paganellus, « l'un des meilleurs tailleurs d'images et des plus subtils sculpteurs que l'on pût trouver au monde, *de bonis intalliatoribus et sculptoribus subtilioribus de mundo qui inveniri possit* ». Son père était venu de l'autre côté des Alpes avant 1280 et avait reçu droit de cité à Sienne : « *Magister Ramus filius Paganelli de partibus ultramontanis qui olim fuit civis senensis.* » Ramus se mit au service de l'Œuvre de la cathédrale, et si grande était l'estime qu'on avait pour son talent qu'en 1287 les anciens lui firent remise de la peine du bannissement, qu'il avait encourue en mettant à mal la vertu d'une dame de Sienne. Que d'ailleurs Giovanni Pisano ait connu l'art du Nord par ce maître qu'il rencontrait tous les jours à la cathédrale, ou par une autre voie, il n'importe à notre étude. Si le fils de Nicola diffère si profondément de son père, c'est précisément par la ressemblance que

remarquables qui viennent d'être cités, il faut reconnaître qu'aucun d'eux ne porte une date précise. Peut-être le saint Martin est-il postérieur à la chaire du Baptistère; fût-il antérieur à celle-ci, on devrait avouer que le groupe de Lucques n'offre aucune ressemblance avec les reliefs de Pise : ce serait folie d'unir des œuvres aussi différentes par un rapport de cause à effet.

C'est ainsi que toutes les tentatives engagées pour expliquer Nicola Pisano, soit par la Toscane, soit par l'Apulie, soit par la France, échouent l'une après l'autre, dès qu'on abandonne les affirmations hasardées pour toucher les marbres du doigt. Après trente ans d'un travail poursuivi dans la plupart des laboratoires historiques d'Europe, la filiation des sculptures de la chaire du Baptistère demeure enveloppée d'ombre.

II

Il restait une voie à tenter. On a toujours considéré jusqu'ici la chaire de Pise comme une série de bas-reliefs enchâssés dans une architecture négligeable; pourquoi ne pas l'analyser provisoirement comme une œuvre d'architecture qui a servi de cadre à une œuvre de sculpture? Après avoir si longtemps, et sans résultat positif, étudié en Nicola le sculpteur, on eût étudié en lui l'architecte, et non point l'auteur des édifices de Florence, de Naples ou de Venise que Vasari mettait au compte du tout-puissant créateur, mais simplement l'architecte de la chaire de Pise.

Dès qu'on se place à ce point de vue, on refait une découverte aisée que Dobbert avait faite le premier et consignée dans son précieux opuscule sur le style de Nicola Pisano : tandis que les bas-reliefs de la chaire de Pise se rattachent, au moins en apparence, à l'art antique, l'architecture et la sculpture décorative en sont gothiques, c'est-à-dire françaises.

Les édifices d'architecture française élevés en Toscane par les Cisterciens, comme l'église abbatiale de San Galgano, qui a servi de modèle à la cathédrale de Sienne, ont, avec l'architecture de la chaire de Pise, des ressemblances trop indirectes pour qu'on puisse admettre qu'ils ont servi de modèle à l'auteur de cette chaire[1].

D'autres monuments d'architecture française ont été élevés dans le Sud de l'Italie, non

ses œuvres ont prise avec la statuaire française ou allemande de la *fin* du XIIIe siècle. A supposer que Nicola lui-même eût connu quelque chose de l'art français, il faudrait admettre, au temps où Giovanni achevait son apprentissage, et après l'achèvement de la chaire de Pise, une seconde importation d'art français, qui ne peut contribuer à expliquer la première.

1. M. Enlart a très justement noté à San Galgano des chapiteaux, sculptés sans doute vers 1250, et qui rappellent ceux des chaires de Pise et de Sienne (*Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, p. 55). Mais il a eu raison de ne pas pousser plus loin son observation, car, en examinant les proportions des colonnettes, les profils et le travail même des feuillages, il se fût bientôt convaincu que les Cisterciens n'avaient pas contribué à l'éducation artistique de Nicola. Les ressemblances qu'il a relevées sont celles qui unissent la chaire de Pise à des monuments fort éloignés, comme l'ambon d'Amaseno, achevé en 1291 par un artiste de Piperno et par ses deux fils (Enlart, *ouv. cité*, p. 111-112), et en général à toutes les œuvres italiennes imitées de modèles français.

seulement par des moines, mais encore par l'empereur Frédéric II. Comme la chaire de Pise, Castel del Monte a jusqu'à nos jours passé pour une création de génie, sans autre modèle que l'antique : en Pouille comme en Toscane, un placage romain avait suffi à masquer le corps d'une construction toute française. L'erreur commune, dont le château et la chaire ont été l'objet, établit entre eux comme un premier lien et suggère naturellement l'idée d'une comparaison. Le résultat de cette comparaison est saisissant.

Si l'on isole des bas-reliefs qui forment le parapet de la chaire de Pise les moulures et les faisceaux de colonnettes qui leur servent de cadres, on aura le schéma exact des moulures et des colonnettes qui se détachent sur les parois du premier étage de Castel del Monte. Non seulement les moulures sont de profil identique, et plus développées seulement

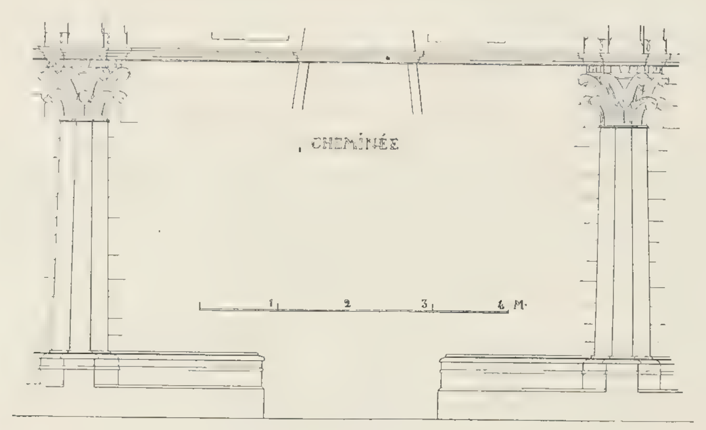


Fig. 395. — Paroi d'une salle du premier étage, a Castel del Monte.

à Pise, pour conserver leur valeur et leur accent, à une échelle très réduite, mais encore on relève, dans les deux figures rapprochées, un détail extraordinaire, dont la seule présence pourrait établir la parenté des deux fragments analysés. Les trois colonnes soudées en un faisceau, à chacun des angles de la chaire, ont une forme tronconique, exactement comme les trois colonnes qui, au premier étage de Castel del Monte, s'unissent pour porter un doubleau et deux branches d'ogives. Or, dans tous les édifices italiens ou français du XIII[e] siècle dont j'ai pu avoir connaissance, on observe ou bien des colonnettes gothiques, rigoureusement cylindriques, ou bien des fûts monolithes empruntés à une ruine antique et renflés suivant le module corinthien; mais on ne rencontre jamais de colonnes fuselées sans être galbées. L'anomalie que présentent les faisceaux de colonnes de Castel del Monte s'explique par les matériaux employés. Les fûts antiques de marbre cipollin, réunis par ordre de l'empereur, ont été retaillés par les soins de l'architecte qui en a fait disparaître le galbe; mais, tout en rabotant la colonne à sa partie renflée, on a laissé intacts les diamètres anciens à la base et à l'astragale. La particularité, qui est explicable à Castel del Monte, demeurerait inintelligible à Pise, si l'on n'admettait que l'architecte de la

chaire a reproduit exactement un véritable relevé pris au château apulien (*fig.* 395 et 396).

Les ressemblances ne se bornent pas à ce détail remarquable. En descendant du parapet de la chaire jusqu'aux socles des colonnes, on notera sur la chaire de Pise d'autres souvenirs de l'édifice impérial. Les statuettes qui occupent chaque angle de l'hexagone au-dessous des faisceaux de colonnettes sont adossées à des colonnes trapues, surmontées de chapiteaux à crochets (*fig.* 397 et 398). Colonnes et chapiteaux se retrouvent identiques au rez-de-chaussée de Castel del Monte (*fig.* 354 et 355). Ainsi, sur la chaire de Pise, on retrouve en quelque sorte, superposés dans leur ordre naturel, les deux étages du château.

Les chapiteaux de marbre de Carrare aux feuillages profondément refouillés qui surmontent les sept colonnes antiques sur lesquelles repose l'édicule de Pise reproduisent

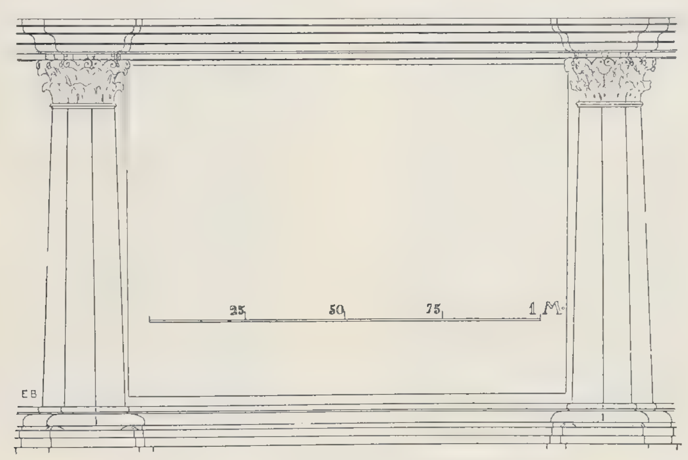


Fig. 396. — Parapet de la chaire du baptistère de Pise.

moins exactement les chapiteaux du Castel del Monte. Mais, pour les profils des astragales et des bases, la copie se retrouve identique au modèle. Si même on veut prouver, d'une manière aussi précise qu'inattendue, que l'infiltration du style français, dont l'architecture de la chaire de Pise porte les traces, ne s'est point répandue directement de France en Toscane, on n'aura qu'à relever, d'une part, les profils des moulures de Castel del Monte et de la chaire de Pise, de l'autre, ceux de la grande tribune aux chanteurs élevée par Giovanni, fils de Nicola, dans la cathédrale de Pise. On verra, d'un côté, des profils français : l'astragale biseautée, la base creusée d'une gorge profonde, étranglée à l'entrée, le tore inférieur élargi et aplati ; de l'autre, c'est, comme dans tous les monuments toscans du XIIe siècle, l'astragale formée d'un simple tore, et la base « attique », dont la gorge a la même courbe que les deux tores (*fig.* 399). Les formules exactes et géométriques de l'architecture française n'avaient point pénétré dans la grammaire de l'art toscan : déjà le fils de Nicola, le sculpteur même qui, en Italie, a été le maître le plus voisin des tailleurs d'images français, avait oublié les leçons d'architecture que son père lui avait traduites,

pour revenir aux formules antiques, que se transmettaient les marbriers de Toscane.

A cette série de détails précis se bornent les imitations directes de Castel del Monte qu'on peut relever sur la chaire de Pise. D'autres indices attestent que l'auteur de ce monument connaissait de près les églises campaniennes et apuliennes et leur magnifique mobilier de marbre historié. La *forme* même des chaires exécutées par Nicola di Pietro est insolite en Toscane et dans le Nord de l'Italie, et ne se rencontre pas en Campanie. Tandis que les chaires élevées par les *Comacini* dans l'Italie centrale sont rectangulaires, la chaire du Baptistère de Pise est hexagonale, et celle de la cathédrale de Sienne octogonale. Or de grandes églises de Pouille, comme la cathédrale de Trani, ont possédé des ambons de forme polygonale, qui ont été imités, vers le milieu du XIIIe siècle, sur la côte illyrienne de l'Adria-



Fig. 397.



Fig. 398.

Détails de la chaire du baptistère de Pise.

tique. En l'absence des monuments apuliens de ce type, dont il ne s'est conservé aucun fragment, l'ambon de Spalato se présente comme un schéma sommaire de la chaire de Pise, sans les colonnettes de Castel del Monte et sans les bas-reliefs.

Un autre détail, par lequel la chaire de Pise diffère de tous les monuments analogues exécutés en Toscane avant 1260, est d'origine, non plus apulienne, mais campanienne. Les ambons et les chaires de Braga, de San Leonardo in Arcetri, de Brancoli, de Volterra, sont formés d'une simple caisse rectangulaire de marbre, qui repose directement sur quatre colonnes. A Pise, comme à Trani et à Spalato, des archivoltes s'interposent entre les colonnes et le parapet. Le sculpteur a représenté dans les écoinçons de ces archivoltes des prophètes tenant des banderoles. C'est un motif qui apparaît pour la première fois sur la chaire de Salerne, et qui a été reproduit sur les ambons de Sessa (Pl. XXVIII) et de Capoue (*fig.* 272)[1].

1. Si Nicola d'Apulie est venu de Foggia ou de Bari en Toscane, il est possible qu'il n'ait jamais visité ni Salerne, ni Sessa; mais, en suivant la via Appia, il devait nécessairement passer par Capoue.

Voilà sans doute bien des assurances concordantes. Pourtant on voudrait encore, au moins comme garantie, un monument qui marquât une étape du sculpteur apulien, entre les *Murgie*, qui ont vue au loin sur l'Adriatique, et l'esplanade où les trois monuments sacrés de Pise s'élèvent à deux lieues de la mer Tyrrhénienne. Cet intermédiaire, dont le témoignage lèvera les derniers doutes, existe à quelques milles de Florence.

Frédéric II n'avait point bâti de châteaux dans le seul royaume de Sicile. Le chroniqueur Villani, quand il a énuméré les résidences impériales de Naples, de Capoue, de

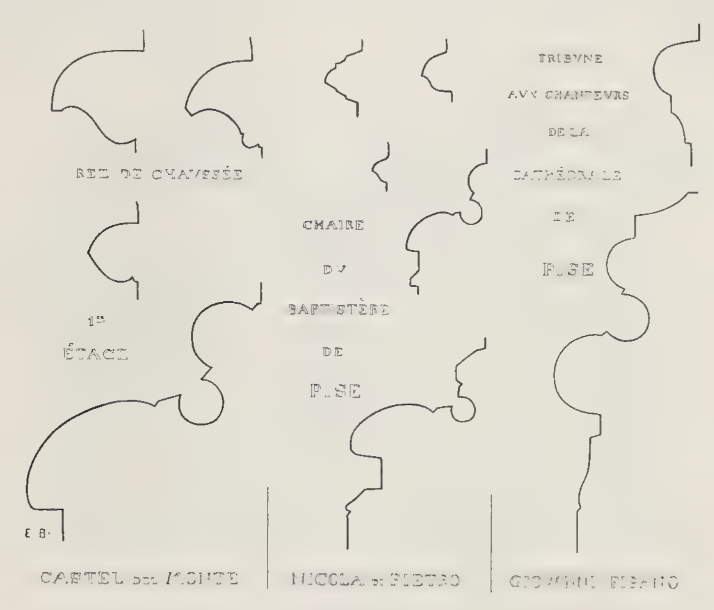


FIG. 399. — PROFILS COMPARÉS DE BASES ET D'ASTRAGALES.

l'Apulie et de la Basilicate, ajoute que le souverain « fit faire aussi le château de Prato et la forteresse de San Miniato[1] ».

Sur la fière colline que couronne la forteresse de San Miniato al Tedesco, à mi-chemin entre Pise et Florence, une tour carrée de brique est le seul reste de château gibelin[2] ; mais la caserne de Prato, que personne ne visite sur l'esplanade où s'élève son enceinte pentagonale, flanquée de cinq tours, est encore, dans son ensemble et dans ses plus nobles détails, l'édifice bâti par Frédéric II[3]. Le long des murs intérieurs, des groupes de trois

1. « Questi fece molte notabili cose al suo tempo, che in tutte le caporali Città di Cicilia e di Puglia fece fare uno forte e ricco castello, che ancora sono in piedi ; e fece fare il Castello di Capovana in Napoli, e le torri e porte sopra il ponte del fiume del Volturno a Capova, le quali sono molto meravigliose, e fece il parco delle uccellagioni presso a Gravina et a Melfi alla montagna ; e'l verno stava a Foggia a uccellare, la state alla montagna a cacciare a suo diletto ; e fece fare il Castello di Prato, e la rocca di San Miniato, e molte altre cose notabili fece, come innanzi faremo mentione » (livre VI, chap. I ; MURATORI, *R. I. S.*, XIII, col. 155-156).

2. G. ROHAULT DE FLEURY, *la Toscane au moyen âge*, 1874 : *Atlas*, pl. XLVIII.

3. *Ibid.*, pl. LIX : plan, vue d'ensemble très restauré, croquis d'un angle de la porte monumentale. L'auteur se trompe en avançant que le château actuel a été rebâti par les Florentins entre 1321 et 1351 (I, p. 275).

consoles, toutes pareilles à celles qu'on voit en Sicile dans le donjon de Castrogiovanni ou dans le château de Catane, marquent la place du doubleau et des ogives que chacun d'eux supportait; la porte monumentale, masquée depuis plusieurs années par une informe bicoque, et dont aucun historien n'a soupçonné l'existence, est une copie de la porte de Castel del Monte, avec sa herse et son cadre monumental. Le fronton est à peine simplifié; les pilastres qui le soutiennent ont trois cannelures; tous les chapiteaux ont des crochets français, sauf les chapiteaux placés sous l'entablement du fronton et qui reproduisent des modèles antiques; deux lions s'avancent à droite et à gauche de l'entrée (*fig.* 400 et 401). L'appareil même de l'archivolte est le singulier appareil à crossettes employé au portail de

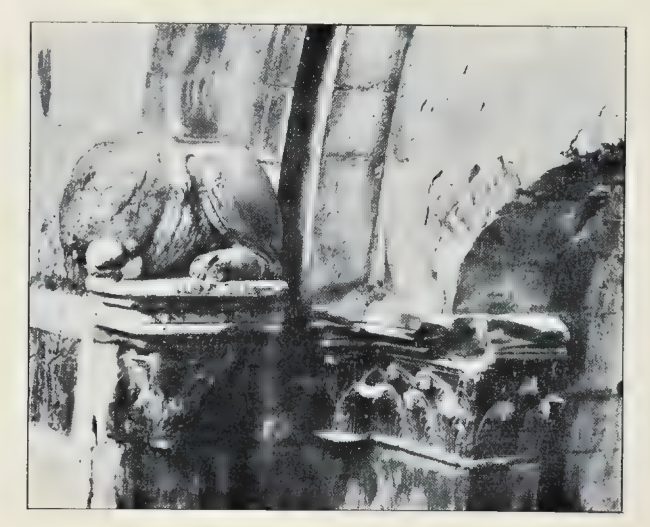


Fig. 400. — Détail de la porte du château de Prato.

Castel del Monte[1]. Seuls les matériaux ont changé : au lieu de la brèche rouge d'Apulie, l'architecte a employé des marbres toscans, — ceux-là mêmes dont avait été bâtie, un siècle auparavant, la rude cathédrale voisine, et dont Giuliano da Majano bâtira deux siècles plus tard, en face de la forteresse, l'harmonieuse église de la Madonna delle Carceri, — le marbre blanc de Carrare et le marbre presque noir qu'on appelle *verde di Prato* (Pl. XXXVI).

Pour l'histoire de l'influence apulienne en Toscane, dont nous possédons maintenant le principal document, il serait important de fixer les dates où fut commencé et achevé le château de Prato. D'après Cesare Guasti, c'est Panfollia Dragomari, seigneur à vie de la Terre de Prato, qui, en mourant en 1233, aurait laissé par testament la somme nécessaire à la construction d'une forteresse gibeline; Frédéric II, venu à Prato en 1237, aurait fait exé-

1. Pour mieux apprécier la parfaite ressemblance des deux monuments, il faut remarquer que l'on a creusé l'entrée en déchaussant les fondations, sans doute pour permettre à des charrettes de fourrage de passer sous la porte. La rainure de la herse, qui devait descendre autrefois jusqu'au sol, commence aujourd'hui à $1^{m},75$ de hauteur.

cuter le testament[1]. On ne trouve pas trace de cette étape dans les itinéraires de l'empereur. Peut-être convient-il de supposer une erreur de chiffre. En effet, en 1247, les Gibelins de Florence appelèrent à la rescousse, dit Villani, « un fils bâtard de l'empereur Frédéric, qui avait nom Frédéric comme son père et lui aussi était roi ». Les Guelfes quittèrent la ville pendant la nuit de la Chandeleur. L'année suivante, le prince, qui était Frédéric d'Antioche, occupa la ville de Prato. Frédéric lui-même vint en Toscane au mois de mai 1249. Ces faits expliqueraient à merveille la construction du château, et ces dates concorderaient fort bien avec une tradition conservée à Prato et d'après laquelle une cloche qui se trouvait dans l'une des tours du château aurait porté la date de 1251.



Fig. 401. — Détail de la porte du château de Prato.

La conclusion n'a plus même besoin d'être formulée. La chaire de Pise est, dans les parties essentielles de son architecture, une copie de Castel del Monte. D'autre part, le portail du château de Prato est une copie de la porte monumentale du château apulien. Comment ne pas admettre dès lors que le même artiste, formé aux mêmes modèles, a travaillé au château de Prato et à la chaire de Pise? On ajoutera, si l'on veut combler la mesure des preuves accumulées, que les grands chapiteaux de la chaire de Pise, qui diffèrent sensiblement des chapiteaux de Castel del Monte, sont identiques, avec leur système de crochets retournés, aux chapiteaux mutilés de la porte de Prato, et dès lors on ne s'étonnera plus de trouver une réduction de cette porte sculptée sur un des bas-reliefs de Pise, celui

1. *Calendario Pratese del* 1851, Prato, 1850, p. 14. Dans la tradition locale de Prato, le souvenir de l'empereur qui avait bâti le château gibelin s'est confondu, comme dans les traditions de l'Italie méridionale, avec le souvenir légendaire de Frédéric Barberousse. Voir ce qui est raconté au sujet de ce château « *fatto da Federigo imperadore germano, quale fu fatto imperadore l'anno* 1153 », par G. Miniati (*Narrazione e disegno della terra di Prato di Toscana*; Florence, 1596, p. 30).

qui représente l'Adoration des Mages. Dans cette réduction de la porte de Prato, un détail seulement diffère de l'original : les chapiteaux qui surmontent les pilastres cannelés portent, non point des volutes corinthiennes, mais des crochets de dessin français : or cette variante n'est pas autre chose qu'un souvenir direct et sans intermédiaire de Castel del Monte (*fig.* 402).



Fig. 402. — Détail de la chaire du baptistère de Pise.

En faut-il davantage pour avoir enfin établi l'origine de Nicola Pisano et les conditions mêmes de son voyage en Toscane ? Et aura-t-on besoin d'un document écrit pour pouvoir affirmer que le grand sculpteur, né en Apulie, s'établit avec son père en Toscane, après le voyage qu'il avait fait pour élever à Prato, par ordre de l'empereur, un château digne de rivaliser avec les châteaux de Pouille et de Sicile[1] ? Un seul point, à mon gré, reste obscur, et l'on peut le négliger. Nous ne savons si Pietro, le père de Nicola, était lui-même architecte ou sculpteur et s'il a pu avoir quelque part à la construction du château de Prato.

III

Il est prouvé que Nicola di Pietro a fait partie de l'école impériale qui a travaillé pour Frédéric II, et sous son inspiration. Comme les plus savants des maîtres employés par le grand empereur, Nicola avait connu, en plus de la tradition byzantine, apulienne et siculo-campanienne, quelques œuvres de sculpture antique et d'architecture française. C'est au milieu de cette collection de formes complexes, issues d'un art mort ou d'un art en pleine vie, qu'il acquit cette finesse d'œil et cette habileté de main dont les sculpteurs lombards de son temps n'approchent pas. Les seuls Italiens qui pouvaient, entre 1250 et 1280, lutter de virtuosité avec le sculpteur de la chaire de Pise étaient des Italiens du Sud : Peregrino, le sculpteur de Sessa, et Nicola di Bartolommeo de Foggia, qui a signé la chaire de Ravello. Du moment où l'on a fixé dans l'Italie méridionale la patrie de l'artiste, on a rendu moins inexplicable sa science de praticien. Mais a-t-on rendu compte de la puissance souveraine et de la richesse inattendue de son œuvre ? Il serait puéril de le croire. Pour comprendre la révolution qu'a opérée dans l'art cet homme unique en son temps, il ne suffit pas d'avoir reconnu en lui l'un des derniers représentants des écoles artistiques qui ont grandi autour des palais impériaux de Foggia et de Capoue.

1. Entre la cloche du château de Prato, qui portait la date de 1254, et l'inscription gravée sur la chaire de Pise, avec la date de 1260, il y a exactement l'intervalle nécessaire à l'exécution du chef-d'œuvre de Nicola d'Apulie.

qui représente l'Adoration des Mages. Dans cette réduction de la porte de Prato, un détail seulement diffère de l'original : les chapiteaux qui surmontent les pilastres cannelés portent, non point des volutes corinthiennes, mais des crochets de dessin français : or cette variante n'est pas autre chose qu'un souvenir direct et sans intermédiaire de Castel del Monte (*fig.* 402).



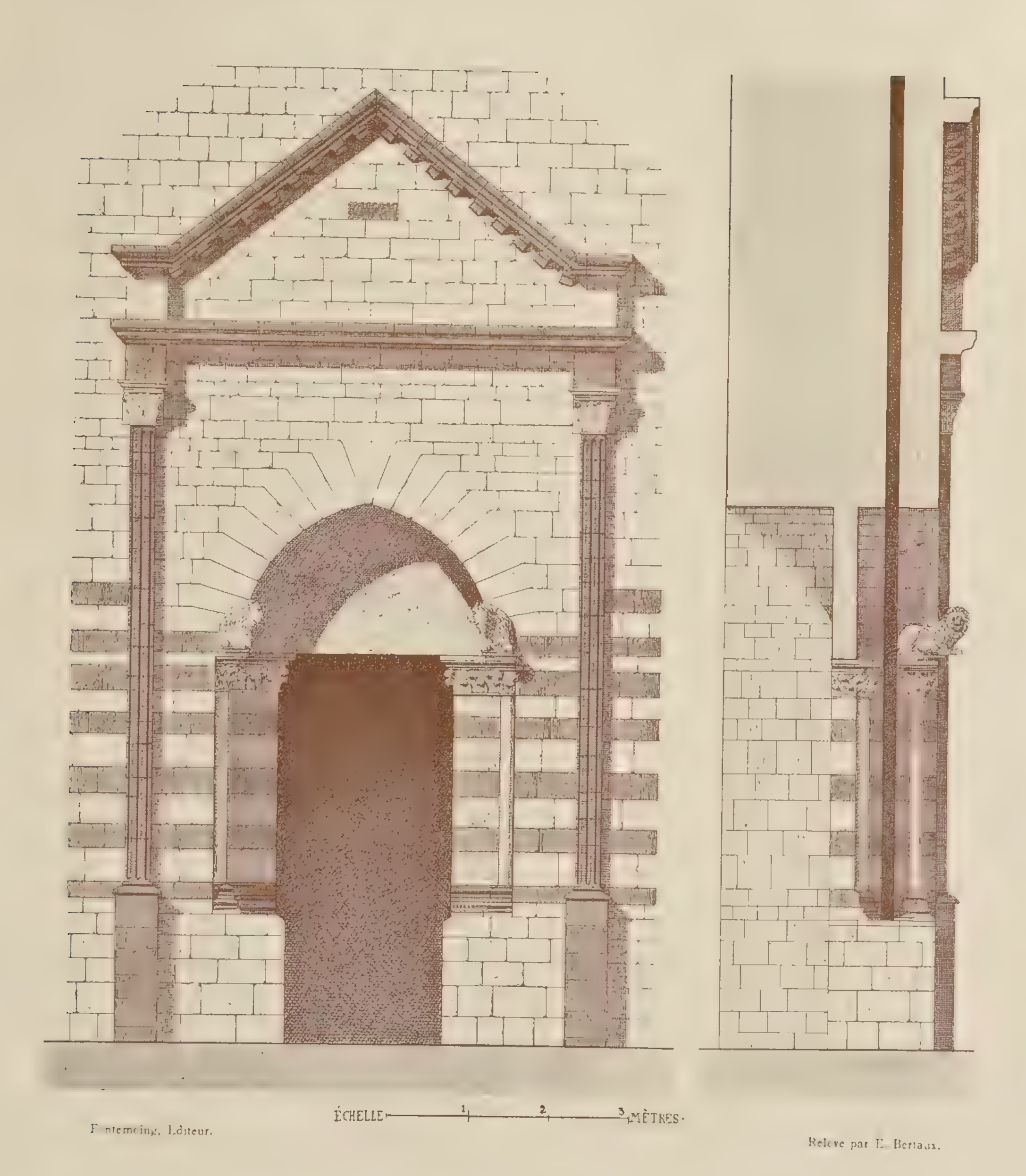
Fig. 402 — Détail de la chaire du baptistère de Pise.

En faut-il davantage pour avoir enfin établi l'origine de Nicola Pisano et les conditions mêmes de son voyage en Toscane ? Et aura-t-on besoin d'un document écrit pour pouvoir affirmer que le grand sculpteur, né en Apulie, s'établit avec son père en Toscane, après le voyage qu'il avait fait pour élever à Prato, par ordre de l'empereur, un château digne de rivaliser avec les châteaux de Pouille et de Sicile[1] ? Un seul point, à mon gré, reste obscur, et l'on peut le négliger. Nous ne savons si Pietro, le père de Nicola, était lui-même architecte ou sculpteur et s'il a pu avoir quelque part à la construction du château de Prato.

III

Il est prouvé que Nicola di Pietro a fait partie de l'école impériale qui a travaillé pour Frédéric II, et sous son inspiration. Comme les plus savants des maîtres employés par le grand empereur, Nicola avait connu, en plus de la tradition byzantine, apulienne et siculo-campanienne, quelques œuvres de sculpture antique et d'architecture française. C'est au milieu de cette collection de formes complexes, issues d'un art mort ou d'un art en pleine vie, qu'il acquit cette finesse d'œil et cette habileté de main dont les sculpteurs lombards de son temps n'approchent pas. Les seuls Italiens qui pouvaient, entre 1250 et 1280, lutter de virtuosité avec le sculpteur de la chaire de Pise étaient des Italiens du Sud : Peregrino, le sculpteur de Sessa, et Nicola di Bartolommeo de Foggia, qui a signé la chaire de Ravello. Du moment où l'on a fixé dans l'Italie méridionale la patrie de l'artiste, on a rendu moins inexplicable sa science de praticien. Mais a-t-on rendu compte de la puissance souveraine et de la richesse inattendue de son œuvre ? Il serait puéril de le croire. Pour comprendre la révolution qu'a opérée dans l'art cet homme unique en son temps, il ne suffit pas d'avoir reconnu en lui l'un des derniers représentants des écoles artistiques qui ont grandi autour des palais impériaux de Foggia et de Capoue.

1. Entre la cloche du château de Prato, qui portait la date de 1234, et l'inscription gravée sur la chaire de Pise, avec la date de 1260, il y a exactement l'intervalle nécessaire à l'exécution du chef-d'œuvre de Nicola d'Apulie.



Fontemoing, Éditeur.

Relevé par E. Bertaux.

PORTE DU CHATEAU IMPÉRIAL DE PRATO EN TOSCANE
Copie de la Porte monumentale de Castel del Monte

A ne considérer que les sujets qu'il a représentés en bas-reliefs vivants, il se montre déjà bien différent des sculpteurs qui avaient ébauché sur les portails de Bitonto ou de Terlizzi, ou sur les chapiteaux de San Leonardo de Siponto, quelques scènes évangéliques. Dans l'art apulien, où la sculpture décorative atteignait, par l'imitation des motifs byzantins et des modèles antiques, tant de richesse et d'ampleur, la sculpture de figurines saintes et de sujets religieux fut presque réduite à rien. En Campanie, sans doute, les artistes de l'école salernitaine et maître Peregrino, avaient sculpté, dans les écoinçons des arcades qui soutenaient les chaires et les ambons, ces figures de prophètes que Nicola di Pietro devait reproduire à Pise. Mais le seul ambon dont les parapets soient décorés d'une série de scènes religieuses est celui dont les fragments sont conservés à Santa Restituta : sur cet ambon, les histoires bibliques, rapprochées de l'histoire de saint Janvier et des images des saints cavaliers, ne forment pas un ensemble (Pl. XXXIV). Quelle nouveauté, lorsqu'en sortant de l'Italie méridionale, on voit, en faisant le tour de la chaire de Pise, se développer toute l'histoire évangélique et toute la nouvelle Loi, depuis la Nativité du Christ jusqu'au dernier Jugement! La chaire devient elle-même un sermon qui s'adresse aux yeux. Ce mobilier d'église, dans le sanctuaire, donnait aux fidèles les mêmes leçons que le portail couvert de sculptures à ceux qui abordaient les cathédrales du Nord. Nicola di Pietro a trouvé en Toscane le modèle de ces ambons chargés de reliefs ; mais ce n'est pas en Toscane que ce modèle a été créé. Les marbriers qui, entre Volterra et Florence, ont grossièrement sculpté la vie du Christ sur les chaires de Groppoli, de Braga, de San Leonardo, étaient des Lombards ou des élèves de Lombards. La suite la plus riche de scènes évangéliques qui, avant le chef-d'œuvre de Nicola, ait décoré un ambon, se voyait sur la grande tribune de la cathédrale de Modène. L'artiste qui, en exécutant la chaire de Pistoia, achevée dix ans avant la chaire de Pise, donna directement au maître apulien l'idée de consacrer les cinq panneaux de la chaire du Baptistère aux plus grands sujets religieux, s'appelait Guido de Côme.

Ainsi, tout en apportant avec lui les traditions florissantes dans l'Italie méridionale, Nicola d'Apulie recueillait en Toscane des traditions qui venaient de l'Italie du Nord. Quand il dessine l'architecture de la chaire et qu'il sculpte les chapiteaux, il a pour précurseurs immédiats un Melchiorre de Montalbano et un Nicola de Foggia ; quand il sculpte les prophètes, il est le continuateur de Peregrino, le sculpteur de Sessa ; enfin, quand il couvre les parapets de la chaire d'une foule de personnages en bas-relief, il se souvient des œuvres qu'ont exécutées en Toscane des Lombards tels que Guido de Côme. Par une rencontre qui fut l'une des causes de sa haute fortune, Nicola di Pietro se trouva en Toscane au confluent des courants artistiques dérivés de l'Apulie et de la Lombardie. L'effort d'artiste par lequel il a combiné les efforts tentés d'une extrémité à l'autre de la péninsule a réalisé, pour la première fois, l'unité italienne dans le domaine de l'art.

Pourtant, si telle partie de l'œuvre de Nicola, telle figure, tel motif, semble sortir des œuvres précédentes par une génération naturelle, la chaire de Pise tient en réserve,

CONCLUSIONS

L'Italie méridionale a été, depuis la fin de l'Unité romaine jusqu'à la chute de la dynastie allemande de Hohenstaufen, un terrain d'expériences où les civilisations d'Orient et d'Occident se sont mesurées en des rencontres multiples. Ces civilisations ont laissé la trace de leur passage dans la foule composite d'œuvres d'art dont le présent volume a essayé de reformer la généalogie et de reconstituer l'histoire.

Des influences orientales se manifestent en Campanie dans les premiers monuments d'art chrétien, constructions et mosaïques. A Nola, à Naples, à Capoue, comme à Rome et à Ravenne, il faudrait faire, dans les œuvres du IV[e] et du V[e] siècle, la part de la tradition gréco-romaine et des motifs nouveaux qui venaient d'Égypte, de Syrie ou de Byzance, la nouvelle capitale de l'Empire. Mais, avant le règne de Justinien, les documents de comparaison manquent en Orient. Il a été seulement possible d'établir que les premières mosaïques chrétiennes de Campanie ont des rapports plus étroits avec celles de Ravenne qu'avec celles de Rome. Quand la *première question byzantine* aura été définitivement résolue pour la capitale d'Honorius et de Théodoric, elle le sera du même coup pour Naples et pour Capoue.

Une *seconde question byzantine* intervient après la création de l'Exarchat qui fait de l'Italie une province de l'Empire d'Orient. L'art byzantin s'empare du duché de Naples en même temps que du duché de Rome. Quelques sculptures du IX[e] et du X[e] siècle ont été remises en lumière à Naples même : les plus remarquables sont ornées d'animaux ailés de style oriental, sculptés avec un relief énergique. D'autres sculptures répètent sur les plaques des *transennæ* et des ambons un décor géométrique sans relief et sans vie. Ce décor, lui aussi, vient d'Orient. Il a été adopté en pays lombard, sur le littoral des Abruzzes, comme au fond du Frioul.

Cependant les motifs de l'art oriental n'étaient pas simplement transcrits dans toute l'Italie. Au VII[e] et au VIII[e] siècle, alors que Rome était gouvernée par des papes syriens ou grecs et donnait asile à des troupes de moines basiliens, les traditions encore flottantes de la peinture byzantine se combinèrent au pied du Palatin et de l'Aventin avec des traditions romaines. Le mélange des deux arts, rendu plus évident par l'emploi des deux langues grecque et latine, s'est révélé dans les fresques de l'église de Santa Maria Antiqua, mises au jour par les dernières fouilles du Forum.

Un ensemble complet de peintures datées des premières années du IX[e] siècle a été

retrouvé dans une chapelle qui faisait partie du grand monastère bénédictin fondé aux sources du Volturne. Ces fresques ont une ressemblance étroite avec les mosaïques et les fresques romaines du siècle de Charlemagne. L'art bénédictin de l'Italie du Sud ne s'inspire pas tout d'abord de l'art byzantin; il se rattache directement à l'art moitié oriental, moitié latin, qui s'est formé dans la ville des papes, et qui, transplanté en pays germanique, s'épanouira dans la floraison vigoureuse de l'art carolingien.

Les deux premières questions byzantines ont pu être éclairées par l'étude des œuvres de sculpture et de peinture qui restaient oubliées ou peu connues dans l'Italie méridionale. Quant à la question qui doit préciser l'influence exercée en Occident par les arts de l'Orient chrétien, depuis le xe et le xie siècle jusqu'à l'épanouissement d'un art national, c'est dans les provinces d'Italie les plus voisines de la mer Ionienne et autour d'une montagne sainte de la Terre de Labour qu'elle se pose avec le plus de force. Des monuments remarquables de l'art le plus riche en motifs et en formes, — la peinture, — permettent de serrer de près le problème qui divise encore les historiens. Pour être résolue définitivement, la *troisième question byzantine* doit être subdivisée dans l'Italie du Sud en deux questions partielles, dont chacune recevra sa solution particulière.

La Calabre, la Basilicate et l'Apulie ont formé deux « thèmes » de l'Empire d'Orient. La conquête a été suivie d'une organisation religieuse et d'une colonisation monastique dont les traces ont été durables dans la langue et dans l'art. Un grand nombre de fresques ont été retrouvées dans l'ombre des oratoires que les basiliens d'Apulie avaient creusés au flanc des ravins. Les plus anciennes de ces fresques remontent au xe siècle; les plus récentes sont contemporaines des rois angevins. Jusque vers la fin du xiiie siècle les peintures monastiques de la région apulienne, qu'elles soient accompagnées de légendes grecques ou de légendes latines, sont des œuvres de pur style oriental. L'ensemble de ces fresques des grottes basiliennes d'Italie forme une province ou plutôt une colonie de l'art chrétien d'Orient.

Au contraire, le conflit des traditions artistiques de l'Orient et de l'Occident éclate dans la région campanienne, autour du Mont-Cassin. L'abbaye qui était la tête de l'ordre bénédictin et la capitale d'un petit État monastique ne reçut point l'art byzantin, comme avait fait l'Apulie, à la suite d'une conquête et d'une colonisation. C'est un abbé, Desiderius, l'un des hommes éminents de son siècle, qui, après avoir couronné de grandes constructions la montagne de saint Benoît, commanda à Constantinople des ouvrages d'orfèvrerie et fit venir de la ville impériale une équipe de mosaïstes. Jusqu'à nos jours, les historiens avaient admis que les moines du Mont-Cassin, élèves des maîtres grecs, avaient été les intermédiaires les plus actifs entre l'art byzantin et l'Europe du moyen âge. Une étude minutieuse des mosaïques, des fresques et surtout des miniatures qui sont les œuvres les plus caractéristiques de l'art bénédictin de Campanie, a montré que les artistes de Constantinople, en pénétrant dans les ateliers des moines latins, y avaient rencontré tout un système de décoration et d'iconographie qui ne céda point devant la révélation d'un art savant et raffiné. L'art moitié

latin, moitié oriental du IXe siècle avait survécu obscurément dans les communautés bénédictines du Sud. Les grandes initiales des manuscrits du XIe siècle, chargées de monstres et enguirlandées d'entrelacs, la série même des miniatures qui adaptent l'illustration compliquée des sacramentaires du Nord aux rouleaux de parchemin préparés pour la bénédiction du cierge pascal ont attesté qu'avant la venue des mosaïstes grecs, l'ancienne tradition « latine » du Mont-Cassin s'était compliquée d'emprunts faits à l'art germanique, en qui se prolongeait, sous le règne fastueux des Othons, l'art monastique de l'époque carolingienne.

Ainsi, dans les œuvres des peintres du Mont-Cassin, l'influence de l'art chrétien d'Orient est balancée par celle d'un art qui s'est développé et enrichi au delà des Alpes. En face de la question byzantine se pose une *question germanique*. Pour l'Italie méridionale, l'influence de l'art germanique est limitée au XIe siècle et à quelques communautés bénédictines : elle s'exerce à peu près uniquement sur l'*enluminure* et la *peinture*.

Une autre influence du Nord se laisse reconnaître, après le siècle des Othons, depuis les Abruzzes jusqu'à la Calabre : c'est l'influence de l'*art français, — architecture et sculpture*. Elle se manifeste après la conquête normande, mais elle n'en est point une conséquence directe. Un seul édifice, dans toutes les provinces d'Italie occupées par la féodalité normande, peut passer pour une imitation des églises de *Normandie :* c'est l'église de Saint-Nicolas, à Bari. Les autres monuments d'architecture française élevés sous la domination normande, et dont le plus remarquable est l'église inachevée de Venosa, ont leurs prototypes au sud de la Loire : ils appartiennent à la famille monastique des églises bourguignonnes dont la mère commune est l'église géante de *Cluny*.

Vers la fin du XIIe siècle l'ordre clunisien est supplanté par l'*ordre cistercien*. L'Italie méridionale n'a pas été aussi hospitalière que l'État romain aux moines de Cîteaux. Cependant deux églises, qui reproduisent les deux plans-types adoptés par la simplicité cistercienne, montrent que les Abruzzes et la région peu accessible du Gargano ont participé à l'œuvre des moines qui ont été dans l'Europe entière comme les vulgarisateurs de l'architecture française.

L'art bourguignon ne pénétra pas seulement dans l'Italie du Sud par la voie du Nord : il y revint, après un long détour, par les voies maritimes de l'Orient. Une église de la côte apulienne et une église de Basilicate ont été rattachées par des documents précis, non point aux églises de l'ordre de Cîteaux, mais aux monuments français de Chypre et de l'*Orient latin*.

Enfin l'art français triomphe à la fois en Apulie et en Sicile, vers la fin du règne de Frédéric II, trente ans avant la conquête française. Avec ses plans les plus savants, ses voûtes d'ogives, ses chapiteaux à crochets, l'art champenois et bourguignon est employé non plus à la construction des églises, mais à celle des châteaux et des palais. Ce ne sont plus des moines qui ont travaillé à ces monuments. Les artistes inconnus qui ont mis leur science nouvelle au service du roi de Sicile, empereur d'Allemagne, venaient-ils de l'Orient latin, où l'art français était acclimaté, ou bien de l'Allemagne, où il allait être naturalisé ? La

question reste ouverte. Il est seulement prouvé que l'*architecture française* a été adoptée par *Frédéric II* comme un *art officiel*.

Pour achever le bilan des influences étrangères, il faudra tenir compte de celles qui sont parvenues dans l'Italie du Sud par l'intermédiaire de l'Italie du Nord et de la Sicile.

Des *sculpteurs lombards* qui appartenaient à deux générations différentes ont été travailler jusqu'à Capoue et au delà de Bari. Au XIIe siècle un premier groupe de ces artisans a sculpté sur les portails de quelques églises de Campanie et d'Apulie les monstres dont la foule inutile s'agite sur les façades des églises de Pavie. Au XIIIe siècle, et peut-être dès la fin du siècle précédent, des Lombards qui avaient connu de loin la grande sculpture religieuse des cathédrales françaises apprirent aux sculpteurs apuliens à disposer autour d'un portail quelques figures qui parlaient aux fidèles le langage des livres sacrés; la leçon porta peu de fruits.

L'*art musulman* ne fut importé d'abord dans l'Italie méridionale que par le commerce; cuivres damasquinés, bois marquetés, ivoires ciselés donnèrent à peine quelques détails de décoration aux fondeurs et aux sculpteurs. C'est seulement vers la fin du XIIe siècle qu'un décor polygonal, dessiné selon les formules géométriques de l'art musulman, commence à rayonner sur les chaires et les ambons de la région campanienne. Les artistes qui ont fait connaître ce décor à Salerne venaient de Palerme : ils faisaient partie de l'atelier cosmopolite qui s'était formé autour des rois normands de *Sicile*.

Ainsi tous les arts dont l'action profonde ou superficielle peut être reconnue dans l'art occidental du moyen âge, — art musulman et art byzantin, art germanique et art français, — se sont donné rendez-vous dans l'Italie méridionale. Parfois les formes étrangères ont gardé leur accent d'origine dans la ville ou le monastère où elles ont été transportées. Rien ne distingue les fresques basiliennes d'Apulie de celles qui ont été peintes en Grèce; l'église du Saint-Sépulcre, à Barletta, est une église française de l'Orient latin; l'église d'Arbona, dans les Abruzzes, une église cistercienne de Bourgogne. Parfois aussi les artistes locaux ont uni l'art de l'Occident et l'art de l'Orient dans des combinaisons nouvelles.

Sans doute aucune église de Campanie ou d'Apulie n'atteint à la richesse bigarrée de ces basiliques palatines de Sicile, dont l'architecture moitié latine, moitié grecque, est revêtue de marqueteries sarrasines et de mosaïques byzantines. Cependant les héros des Gestes du Nord, Arthur et Roland, se mêlent sur les pavements des cathédrales de Brindisi et d'Otrante à la foule des monstres orientaux. Le moyen âge n'a pas produit d'œuvres plus complexes et plus fécondes en surprises pour l'observateur attentif que ces miniatures des rouleaux d'*Exultet* enluminés au Mont-Cassin, et où l'iconographie latine et germanique revêt les formes byzantines les plus pures. La Sicile même ne possède pas de monument plus composite et plus magnifique que Castel del Monte, ce château impérial élevé sur une colline de la Terre de Bari, et qui était un monument d'architecture française, paré de marbre et de mosaïque à la manière d'un palais de Byzance.

* * *

A partir du XIe siècle, l'art de l'Italie méridionale avait commencé à se dégager des influences étrangères pour prendre des formes nouvelles et vivantes. L'activité artistique se répandit jusque dans les régions les moins accessibles. Sans doute, la Calabre n'a jamais eu d'art local et les rares monuments du moyen âge retrouvés dans le Comté de Molise gardent une rudesse primitive et barbare. Mais un petit groupe d'architectes travaille, vers la fin du XIIe siècle, autour du mont Vulture; dans les vallons les plus reculés des *Abruzzes*, les églises se multiplient au XIIe et au XIIIe siècle; nombre d'entre elles sont enrichies d'un mobilier de pierre où s'épanouit une décoration vigoureuse et luxuriante.

Cependant les écoles les plus fécondes prospèrent dans les villes de l'Apulie et de la Campanie, enrichies à la fois par l'agriculture et par le commerce maritime, enorgueillies par les libertés qu'elles ont possédées avant la conquête normande, et dont la domination des rois de Sicile et de Frédéric II ne parviendra pas à leur faire perdre le souvenir. La décadence a commencé, il est vrai, dès la fin du XIe siècle, pour les grands ports de la mer Tyrrhénienne : Amalfi a cessé, avant la mort de Robert Guiscard, d'être la rivale de Venise. Mais, sur le littoral de l'Adriatique, les ports apuliens ne font qu'accroître leur prospérité jusqu'à la conquête angevine. La *Terre de Bari* devient, pendant le XIIe siècle, le foyer d'un *art provincial et municipal* qui est moins brillant, mais plus robuste et plus mâle que l'art officiel et royal créé par l'atelier cosmopolite qui a décoré les églises palatines de Sicile.

L'immense table de pierre qui forme le sous-sol de l'Apulie est l'inépuisable carrière d'où sortent les cathédrales élevées par la piété et l'orgueil des villes. Les plans d'origine orientale ou septentrionale sont modifiés par des traditions et par des inventions toutes locales. Les églises à trois coupoles ressemblent moins aux édifices religieux de la Grèce et de l'Orient chrétien qu'aux *trulli* de pierre sèche bâtis dans les campagnes voisines par des procédés populaires et préhistoriques. Les grandes basiliques à tribunes, qui s'élèvent de ville en ville, au bord de l'Adriatique, ont pour prototype l'église de Saint-Nicolas, construite à Bari, d'après un plan normand; mais des additions, dont il est facile de suivre les progrès et dont chacune est une invention d'artiste, donnent aux basiliques une ampleur et une hauteur que ne dépassent point les plus fières églises de Lombardie : aux façades latérales s'adossent des contreforts qui sont des arcades géantes, surmontées d'une loggia tout ajourée; au-dessus du chevet, qui est un mur décoré comme une façade, deux campaniles s'élancent, légers comme des minarets. La sculpture apulienne a la vigueur nerveuse de l'architecture qu'elle décore. Marbriers et fondeurs de bronze, en couvrant de rinceaux et de figurines les portes et les portails, en sculptant les ambons et les trônes, donnent un relief énergique et une ampleur monumentale aux motifs qu'ils imitent d'après un coffret ou un diptyque d'ivoire.

Salerne et *Amalfi* avaient été, vers la fin du XIe siècle, les centres d'une école de sculp-

teurs, dont l'œuvre capitale était l'*autel de la cathédrale de Salerne,* le plus grand ouvrage d'ivoire qu'ait laissé le moyen âge. Cette école semble disparaître au XIIe siècle, alors que l'école apulienne ne cesse de se développer. C'est seulement au commencement du XIIIe siècle que l'*art campanien* se ranime et se renouvelle, sous l'influence directe de l'*art sicilien.* L'architecture, longtemps fidèle en Campanie aux premiers types de la basilique chrétienne, se met à combiner le plan latin avec la coupole orientale; les édifices les plus médiocres se parent d'un vêtement bariolé. Avec des arcs qui s'entrecroisent et se nouent, des incrustations de pierre volcanique et de faïence claire, les artistes campaniens créent des églises, des clochers et des palais dont la fantaisie légère et joyeuse semble plus proche de l'art moresque de Grenade que de l'art byzantin et sarrasin de Palerme.

Vers le milieu du XIIIe siècle, l'*architecture apulienne* et l'*architecture campanienne* semblent s'opposer l'une à l'autre : l'une, robuste même dans son décor sculpté, est *construction;* l'autre, médiocrement bâtie sous son revêtement polychrome, est *décoration.*

Un seul caractère commun établit un lien entre les deux grandes écoles artistiques de l'Italie méridionale, au temps de leur plein épanouissement. Les marbriers campaniens et apuliens ont acquis une virtuosité qui égale et dépasse l'habileté des sculpteurs lombards. Après avoir fait leur apprentissage en imitant des ouvrages d'art industriel envoyés de Byzance et d'Orient, ils trouvent dans le sol historique de l'Italie des modèles dont ils commencent à comprendre la beauté. Les sculpteurs siciliens avaient imité savamment à Palerme et à Monreale le style des *marbres gréco-romains :* quelques-uns de ces artistes, qui sont venus travailler à Salerne avec des mosaïstes, à la fin de la domination normande, ont formé toute une école de marbriers campaniens qui se répand à travers la Terre de Labour. Dès le commencement du XIIIe siècle, quelques figurines de style antique se font place dans les œuvres des sculpteurs apuliens.

Cependant ces imitations restent fragmentaires. Laissés à eux-mêmes, les artistes de l'Apulie et de la Campanie n'auraient été, dans l'imitation de l'antiquité, ni plus habiles, ni plus audacieux que les marbriers siciliens. Pour donner la vie aux germes d'art classique qui commençaient à poindre dans l'art campanien et apulien, il fallut l'intervention d'un souverain dont les idées et les projets dépassèrent de loin le siècle de saint Louis. Frédéric II eut l'ambition d'élever à Capoue, devant un pont romain, une porte décorée comme un arc de triomphe. Il trouva autour de ses résidences de Campanie et d'Apulie des artistes capables d'exécuter ce qu'aucun sculpteur n'avait plus tenté depuis la fin de l'Empire romain : une statue et des bustes imités de l'antique et qui sont des portraits. Certes, l'histoire peut regretter d'avoir perdu le nom de ces artistes ; mais la révolution qui se trouva accomplie le jour où fut achevé l'arc de triomphe de Capoue est l'œuvre d'une pensée directrice bien plutôt que d'une main de marbrier. La tentative de *Renaissance* dont l'Italie méridionale a donné l'exemple prématuré a eu pour auteur un homme de génie : ce n'est point le sculpteur : c'est l'*empereur.*

En Apulie comme en Campanie, à Castel del Monte comme à Capoue, la volonté de

Frédéric II forma une école de sculpteurs qui essaya audacieusement de rivaliser, non seulement avec la décoration antique, rinceaux d'acanthe ou figurines, mais avec la statuaire gréco-romaine. Cette école produisit encore quelques œuvres remarquables après la mort de l'empereur; son chef-d'œuvre n'est pas dans l'ancien royaume de Sicile.

La comparaison de la chaire du Baptistère de Pise, achevée en 1260, avec l'architecture de Castel del Monte, dont la construction est commencée en 1240; l'étude de la porte monumentale du château de Prato, élevé en Toscane vers 1250 par un artiste qui avait certainement connu et relevé la porte de Castel del Monte, nous ont permis d'établir d'une manière positive les origines du sculpteur qui a signé lui-même son œuvre capitale du nom de *Nicola Pisano*, et qu'un document d'archives appelle *Nicola di Pietro d'Apulie*. Après le premier homme de génie dont l'action se manifeste dans l'histoire de l'art italien, et qui est un empereur d'Allemagne, le second est un sculpteur apulien. Frédéric II a été, dans l'Italie méridionale, l'initiateur d'une Renaissance qui ne se prolonge pas jusqu'à la fin du XIIIe siècle; Nicola di Pietro continue l'œuvre de l'empereur jusque dans l'Italie centrale; lui-même n'a, en Toscane, que des élèves médiocres et ne trouve point de continuateurs.

Il n'avait pas eu de précurseurs immédiats, même dans l'Italie méridionale. La distance qui sépare le sculpteur de la chaire de Pise des sculpteurs de la porte de Capoue est moindre que celle qui le sépare des marbriers toscans ou lombards de la première moitié du XIIIe siècle : pourtant elle ne peut être comblée par une série ininterrompue de monuments. L'histoire doit placer Nicola di Pietro au-dessus de ses contemporains et à part, comme elle fait, dans les siècles suivants, pour les artistes très rares qui méritent le nom de créateurs. Mais, en renonçant à expliquer le génie, l'histoire peut définir son rôle dans une époque et dans une région de l'art. Nicola d'Apulie n'a fait que prolonger, en le dépassant d'un élan, le mouvement ascendant qui avait porté l'art campanien et apulien à son apogée. Il a attesté, en achevant une œuvre d'une supériorité incomparable, la supériorité que l'art de l'Italie méridionale avait, au milieu du XIIIe siècle, sur l'art du reste de l'Italie. Enfin il a comme résumé et achevé l'histoire de l'art dans l'Italie méridionale, pendant les siècles où l'art y a été vivant et florissant. Presque tous les arts connus au moyen âge (l'art musulman excepté) ont été combinés par lui en un chef-d'œuvre unique, de même que l'art byzantin et l'art germanique, l'art musulman et l'art lombard, l'art antique et l'art français s'étaient trouvés réunis dans la moitié de l'Italie qui s'avance entre l'Occident et l'Orient.

TABLE DES CHAPITRES

LIVRE CINQUIÈME

L'ART CAMPANIEN ET APULIEN AU TEMPS DE FRÉDÉRIC II

PREMIÈRE PARTIE

L'art provincial

DEUXIÈME PARTIE

L'art impérial

TABLE DES ILLUSTRATIONS

PLANCHES HORS TEXTE

TABLE DES FIGURES

INSÉRÉES DANS LE TEXTE

TABLES ANALYTIQUES

TABLE GÉOGRAPHIQUE

Les localités dont les noms sont imprimés en italique se trouvent en dehors de l'ancien royaume de Sicile. Les noms de villes italiennes placés entre parenthèses, à la suite d'un autre nom de ville, désignent le chef lieu de la province. Les chiffres **gras** indiquent que la page contient une figure.

A

B

C

D

N

O

P

R

S

T

V

W

Y

Z

TABLE DES NOMS D'ARTISTES

Les noms de villes placés entre parenthèses indiquent le lieu où se trouvent les œuvres de l'artiste
les chiffres **gras** indiquent que la page contient une figure

R

S

T

U

V

TABLE SOMMAIRE DES MATIÈRES

ERRATUM

P. 189; fig. 77; légende, l. 4. *Lire* : ... le Palatin (Rome), donnée par le pape Alexandre II a Desiderius, abbé du Mont-Cassin.

P. 227, l. 2-4. *Lire* : l'image de la Vierge glorieuse explique le symbolisme de la ruche entourée d'abeilles : elle se présente assise et de face....

P. 376, n. 2, l. 2. *Lire* : liv. V, 1re partie, ch. 1er.

P. 378, n. 3. *Lire* : livre IV, 1re partie, ch. iv.

P. 497, n. 1. *Lire* : XV, 1895.

P. 548, n. 2, l. 5. *Lire* : *Kirchenschmuck*.

Tours. — Imp. Deslis Frères, 6, rue Gambetta.



For review of Lavin's Addenda to this great book, see Art Bulletin. March 1982. 141 ff



